

Karlova univerzita

Filozofická fakulta

Diplomová práce

Utrpení knížete Sternenhoch. Naratologická perspektiva

The Suffering of Prince Sternenhoch from the point of view of narratology

Karlova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparistiky

Diplomová práce

Anna Nováková

Utrpení knížete Sternenhocha. Naratologická perspektiva

The Suffering of Prince Sternenhoch from the point of view of narratology

vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

rok předložení práce: 2019/2020

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph.D. za vedení této práce, za její trpělivost a pomoc.

V Praze, dne 29. 1. 2020

Bc. Anna Nováková

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla použita v rámci jiného vysokoškolského studia, či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 29. 1. 2020

Bc. Anna Nováková

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá prozaickým textem českého spisovatele a filozofa Ladislava Klímy *Utrpení knížete Sternenhocha* z pohledu naratologie. Nejprve tato práce představí svoji metodologii. Poté se pokusí přiblížit *Utrpení knížete Sternenhocha* a uvést dostupné informace o jeho vzniku, dobové recepci a jeho pozdějších adaptacích. Většinu této práce zaujímá samotná naratologická analýza textu, při níž je pozornost věnována zejména postavám, vypravěči, focalizaci, času a prostoru. Práce zjišťuje, že zásadní je v narativu *Utrpení knížete Sternenhocha* focalizace, která způsobuje, že celý text nese určité rysy shodné s texty moderními.

Klíčová slova: Ladislav Klíma, narativita, román *Utrpení knížete Sternenhocha*

Abstract

This diploma thesis deals with a prosaic text from Czech writer and philosopher Ladislav Klíma *The Suffering of Prince Sternenhoch* from the narratological point of view. Firstly, it introduces its methodology. Thereafter, the thesis will try to bring nearer *The Suffering of Prince Sternenhoch* and to quote the informations about the genesis of the text, about its former reception and its latter adaptations. The main part of this thesis is a narratological analysis with the main focus on characters, narrator, focalization, time and space. The thesis concludes, that the focalization is the most important in the narrative of *The Suffering of Prince Sternenhoch*. This focalizations is also the reason why the text shows some similarities with the modern texts.

Key words: Ladislav Klíma, narrativity, novel *The Suffering of Prince Sternenhoch*

Obsah

1. Úvod	7
2. Krátce o naratologii	9
3. Předmět analýzy: <i>Utrpení knížete Sternenhocha</i> - text, jeho recepce a adaptace	11
4. Vstupní otázky k naratologické analýze	16
5. Postava	18
5. 1. Kníže Helmut Sternenhoch	19
5. 2. Kněžna Helga Daemona	22
5. 3. Milenec	25
5. 4. Postavy Klímova <i>Utrpení knížete Sternenhocha</i>	27
6. Vypravěč a fokalizace	29
6. 1. Problém předmluvy <i>Utrpení knížete Sternenhocha</i>	30
6. 2. Postava Sternenhocha v roli vypravěče	33
6. 3. Promluva Helgy	38
6. 4. Jedna událost - různé možnosti	39
7. Význam fokalizace pro text <i>Utrpení knížete Sternenhocha</i>	42
8. Čas a prostor v <i>Utrpení knížete Sternenhocha</i>	46
9. Závěr	53

1. Úvod

Tématem této diplomové práce je dílo českého spisovatele a filozofa Ladislava Klímy *Utrpení knížete Sternenhocha* vydané roku 1928. V případě *Utrpení knížete Sternenhocha* se jedná o asi nejznámější autorovo dílo, které, i přesto, že je téměř sto let staré, stále budí pozornost čtenářů svou výstředností, v literárně-vědném prostředí se o něm čas od času diskutuje a nedávno bylo dokonce nově zpracováno do podoby moderní opery v esperantu. Co dělá toto dílo stále živým? Odhlédneme-li od poněkud šokujícího děje, který může mnohdy spíše odpuzovat a komplikovat celkovou recepci, narazíme při pozornějším čtení Klímova textu na mnohé pasáže, které vzbuzují otázky ohledně samotné výstavby tohoto textu.

Tento postřeh nás vedl k napsání naší diplomové práce a také k volbě naratologie jako metody, o níž soudíme, že by mohla lépe osvětlit, jak je *Utrpení knížete Sternenhocha* napsané a jakými prostředky dosahuje svých cílů. Naratologie je totiž, velmi zjednodušeně řečeno, vědou o vyprávění, jež se nezabývá jen tím, co je vyprávěno, ale i tím, jak se vypráví, což by v případě Klímova textu mohlo vést k odhalení nových perspektiv, jež by napomohly dalšímu porozumění tomuto dílu.

Dalším důvodem k napsání všech následujících řádků je absence souvislejšího literárně-vědného textu, který by se textové struktuře *Utrpení knížete Sternenhocha* věnoval do hloubky. Mnozí badatelé se totiž zabývají častěji Klímovou filozofií (zde bychom vzpomněli např. Jana Patočku), nebo vznikají různé interpretace, které nahlízejí obvykle jen jeden určitý dílčí motiv *Utrpení knížete Sternenhocha*, nebo vykládají toto dílo téměř výhradně skrze autorovu filozofii.

Na druhou stranu vztah mezi Klímovou filozofií a prózou plně uznáváme jako velmi silný, takže se ani my nevyhneme zmínce o filozofické tvorbě autora, ovšem naším záměrem je vyjít primárně od toho, co nám poskytuje konkrétní Klímův text samotný a co je možné v něm najít, když se na něj důkladněji zaměříme.

Při pohledu na dosavadní stav zkoumání Klímovy tvorby nejzásadnějšími literárně-vědeckými příspěvky o ní nicméně stále zůstávají Šaldův *Filosof - básník* (i zde je ale kladen důraz zejména na Klímovu filozofii) a Chalupického kapitola s názvem *Ladislav Klíma* v knize *Expresionisté*. Pozornost zaslouží i sborník *Věčnost není děravá kapsa, aby se z ní něco ztratilo* editorů Erika Gilka a Jiřího Gilka, jenž vyšel jako mimořádná příloha časopisu *Aluze*, a mnohé informace pak přinášejí i poznámky v Klímových *Sebraných spisech*, které vycházejí pod vedením Eriky Abrams.

Jelikož je naše práce ale především naratologická, bude pro nás na jejím začátku důležité dostatečně představit naši metodu zkoumání, aby bylo pak v pozdější fázi našeho rozboru zřejmé, z jakého úhlu pohledu *Utrpení knížete Sternenhocha* analyzujeme. Pro tento účel představíme ve stručnosti naratologii, jmenujeme některé z významných naratologů a zmíníme, čeho všeho si naratologie při rozboru literárního textu všímá a jaké složky literárního díla zkoumá, protože samotný náš rozbor se bude řídit stejnými kroky.

Po tomto metodologickém úvodu představíme *Utrpení knížete Sternenhocha* trochu blížeji. Budeme se proto věnovat známým okolnostem vzniku díla, jeho zařazením do Klímovy tvorby a dotkneme se i tématu jeho dobové recepce.

Pro ujasnění východisek této práce ještě nastíníme základní naratologické otázky, které nás napadly nad textem *Utrpení knížete Sternenhocha* a které se v této práci pokusíme zodpovědět pomocí našeho rozboru.

Hlavním jádrem celé diplomové práce bude tedy právě samotný naratologický rozbor textu *Utrpení knížete Sternenhocha*, v němž budeme sledovat jeho jednotlivé složky. Zcela největší důraz bude kladen na jednotlivé hlavní postavy příběhu, na způsoby zobrazení událostí, na zkoumání možných změn fokalizace, i na zdánlivě banální otázku, kdo je v příběhu vlastně vypravěčem a jaké informace o událostech příběhu od něj dostáváme. Zastavíme se i u úvah, jak je v příběhu nakládáno s prostorem a časem.

Hlavním metodologickým vodítkem nám při tomto rozboru bude zejména třetí přepracované vydání dnes již klasické naratologické práce nizozemské autorky Mieke Bal *Narratology: introduction to the Theory of Narrative*.

Cílem této diplomové práce je, jak již bylo naznačeno, osvětlit strukturu Klímova díla, ukázat, jak je vystavěno, jaké má jeho výstavba důsledky pro jeho estetické vyznění a co ho pro nás stále aktualizuje i v 21. století.

2. Krátce o naratologii

V následující kapitole nejprve vysvětlíme, co je to naratologie, co je objektem jejího zájmu a jak přesně ji budeme využívat při analýze námi zkoumaného textu.

Naratologie, nebo-li (velmi zjednodušeně) nauka o vyprávění vznikla z francouzského strukturalismu za přispění některých myšlenek ruského formalismu během 60. let 20. století. Mezi prvními badateli, kteří užili slovo naratologie jako označení pro teorii vyprávění byli Roland Barthes a Tzvetan Todorov¹. Naratologie tehdy vznikla jako odezva na záplavu interpretací nové kritiky a ve svých počátcích odmítala ideologické zabarvování zkoumání literárních textů. (Kubíček, Hrabal, Bílek, 2013, s. 7-8)

Naratologie zkoumá narativní texty, čili texty, jenž v sobě obsahují nějaký příběh, zcela tudíž pomíjí texty nedějové (lyrické). Pro toto zkoumání ustanovuje naratologie u narativních textů základní opozici dvou jeho složek, z nichž první je rovinou příběhu (lze také označit jako to, co se vypráví), a druhá je rovinou diskurzu (čili jak se vypráví). (Chatman, 2008, s. 25) Obě tyto roviny spolu souvisí a naratologie na těchto dvou rovinách zkoumá otázky dalších elementů narativních textů.

Na rovině příběhu jsou těmito elementy události příběhu, postavy, které v příběhu vystupují, a samozřejmě i prostor, v němž se příběh odehrává. Na rovině diskurzu se diskutuje o otázkách času a instanci vypravěče. Každý z námi jmenovaných elementů (příběh, postava, prostor, čas i vypravěč) představuje komplexní problém, všechny jsou u různých naratologů obvykle řešeny odlišně², ale jejich zkoumání pomáhá osvětlit strukturu a v důsledku i význam nejrozličnějších narativních textů.

Jelikož se příběhy a vyprávění objevují v nejrozličnějších formách, a to od těch uměleckých, jako jsou např. romány, novely, filmy, až po ty, jež známe z běžného života, jako jsou třeba konvenční vyprávění příběhů během lidského rozhovoru (to vše můžeme chápat jako narativy), stala se naratologie značně intermediální vědou. (Kubíček, Hrabal, Bílek, 2013, s. 18)

Od 90. let 20. století se naratologie začala štěpit a začala se zabývat i tématy, jako jsou např. ideologické strategie textů, nebo texty a jejich kontexty. (Kubíček, Hrabal, Bílek, 2013, s. 27)

V produktivní podobě můžeme naratologii vidět i v roli jednoho ze spouštěčů vývoje teorie fikčních světů. (Kubíček, Hrabal, Bílek, 2013, s. 29)

¹ Tyto dva literární teoretiky jmenuje Tomáš Kubíček v úvodu ke knize *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*.

² Prototypicky složitou kategorií je vypravěč, u nějž existují nejrozličnější typologie na základě toho, na jakou z jeho vlastností se konkrétní badatel zaměří (skrytost x odkrytost, spolehlivost x nespolehlivost ad.) (Kubíček, Hrabal, Bílek, 2013, s. 124-148)

Co se týče naratologické terminologie, tu uceleně navrhl Gérard Genette a s jeho navrženými termíny pracuje dodnes mnoho naratologů (např. Seymour Chatman, Shlomith Rimmon-Kenan), ačkoliv zejména chápání pojmu fokalizace³, bývá dost různorodé. (Kubíček, Hrabal, Bílek, 2003, s. 23-25)

Genettovu terminologii používá⁴ i Mieke Bal, jejíž naratologická práce *Narratology*.

Introduction to the Theory of Narrative nám bude sloužit v našem naratologickém rozboru *Utrpení knížete Sternenhocha* jako hlavní metodologické vodítko. Jejího pojetí jednotlivých složek narativního textu se budeme držet při naší vlastní analýze, kterou představíme později v této práci.

3 Fokalizací se budeme v této práci věnovat podrobněji v samotném rozboru *Utrpení knížete Sternenhocha*, protože právě fokalizace je jedním z faktorů, které hrají v tomto Klímově textu důležitou roli.

4 S výjimkou právě zmíněného termínu fokalizace, kdy u Genetta (Genette, 2003, s. 308) jde spíše o modalitu reprezentace stupně mimesis (věrného, objektivního ztvárnění reality), kdežto Mieke Bal tvrdí, že každé líčení událostí je vždy líčením z určitého úhlu pohledu, čímž možnost objektivního líčení událostí prakticky vylučuje. (Bal, 2009, s. 145)

3. Předmět analýzy: *Utrpení knížete Sternenhocha* - text, jeho recepce a adaptace

V této kapitole představíme text, jenž je středem zájmu naší naratologické analýzy, *Utrpení knížete Sternenhocha* českého spisovatele a filozofa Ladislava Klímy.

Utrpení knížete Sternenhocha je poměrně krátký prozaický text pojednávající⁵ o velmi nepovedeném manželství knížete Helmuta Sternenhocha s Helgou Daemonou. Jejich vztah je tak destruktivní, že Helmut svou manželku poměrně brutálním způsobem zavraždí, za což je ovšem pronásledován výčitkami svědomí a vizemi mrtvé Helgy, takže nakonec upadá v šílenství a umírá na otravu krve po souloži s rok starou mrtvolou Helgy.

Utrpení knížete Sternenhocha bylo poprvé vydáno roku 1928 jen pár měsíců⁶ po smrti svého autora. Podle informací, jež máme k dispozici, ale nebyl vznik tohoto textu zřejmě nijak jednoduchý, stejně jako jeho pozdější publikování.

Ladislav Klíma ve svém *Vlastním životopisu*⁷ roku 1924 píše, že přibližně rok a půl (od roku 1906 do jara 1908) vytvořil spoustu beletristických textů. (Klíma, 2005, s. 11) Tuto svou tvorbu zde charakterizuje jako činnost, která mu přinášela radost a které se věnoval s velkou intenzitou, na druhou stranu ovšem připouští, že ho zdržovala od uvádění jeho filozofie v životní praxi. (Klíma, 2005, s. 11)

Klíma byl totiž v první řadě filozofem a filozofický byl i jeho knižní debut *Svět jako vědomí a nic* z roku 1904, po němž se autor na dlouhou dobu publikačně odmlčel. Publikování bylo Klímovi totiž naprosto cizí záležitostí, poněvadž jeho filozofii neměly prezentovat jeho filozofické spisy, nýbrž celý jeho způsob života. Od záměru celoživotního duchovního sebezdokonalování se završením v podobě jediného filozofického spisu na sklonku života po vzoru předsokratovských filozofů ho odradily důvody značně praktické, docházející finance z dědictví po zemřelé matce a sestře. (Klíma, 2005, s. 11) Pro lepší náhled do problému geneze textu *Utrpení knížete Sternenhocha* nám ale samotný Klímův *Vlastní životopis* nemůže zdaleka postačovat, jelikož jde o autobiografii zjevně stylizovanou⁸.

Klímovu dataci z *Vlastního životopisu* upravuje jeho dnes již takřka kompletně vydaná korespondence,⁹ na kterou poukazuje i Jindřich Chalupecký, když upravuje dobu nejčilejší

⁵ Na tomto místě podáváme jen velmi stručné a zjednodušené shrnutí příběhu, který budeme podrobněji zkoumat později.

⁶ Klíma zemřel v dubnu roku 1928.

⁷ Zajímavé je srovnání Klímova *Vlastního životopisu* s textem *Moje filosofická konfese a dodatky k ní*, který vyšel původně časopisecky. Klíma v něm, jinými slovy, datuje vznik své beletrie přibližně do stejné doby jako ve *Vlastním životopisu*. (Klíma, 2017, s. 415)

⁸ Vysokou míru stylizace Klímova *Vlastního životopisu* v souladu s jeho filozofickými myšlenkami dokládají např. mnohé zmínky o silně vyvinuté vůli, a to už v dětském věku autora. Téma vůle se prolínalo jeho filozofií v podstatě neustále. Také můžeme jen stěží věřit tomu, že by autor snědl myš s kostmi i srstí, jak tvrdí tamtéž. Stejně nedůvěřivě ke Klímově autobiografii přistupují i Jindřich Chalupecký (Chalupecký, 1992, s. 137) a Urs Heftrich. (Heftrich, 1999, s. 57-59)

⁹ Klímova korespondence vyšla v rámci jeho *Sebraných spisů* ve svazku s názvem *Hominibus*.

Klímovy beletristické práce na období až od konce roku 1906 do jara 1908 podle dopisu Emanuelu Chalupnému z března 1909, (Chalupecký, 1992, s. 147) v němž Klíma píše, že již před rokem zanechal psaní a konečně se pustil do praktikování filozofie. (Klíma, 2006, s. 26) Klíma se pak později podle Chalupeckého¹⁰ ke svým rukopisům vracel v letech 1910 až 1915, jak ukazují data na těchto rukopisech¹¹. (Chalupecký, 1992, s. 147)

Další fakt, který ztížil zformování Klímových textů asi nejvíce (u některých¹² až fatálně), je autorova plánovaná, ovšem neuskutečněná sebevražda.¹³ Klíma texty, které dříve napsal opět likvidoval, avšak nečinil to nijak systematicky, takže z mnohých jeho děl máme dochovány jen zlomky. Jiné jeho texty se ztratily během jeho četných stěhování, o čemž najdeme opět zmínky¹⁴ rozesté v jeho korespondenci. *Utrpení knížete Sternenhocha* je tedy v rámci Klímovy literární tvorby pozoruhodný text už jen tím, že jde o text kompletní.

Navíc se ho Klíma, jenž, jak už jsme zmínili, nikdy nebyl příliš nakloněn publikační činnosti, a pokud už publikoval knižně, nebo (a to většinou) časopisecky, činil tak proto, aby si zajistil alespoň minimální finanční příjem¹⁵, pokoušel po dokončení publikovat, ovšem ani to nemělo být zcela jednoduché. *Utrpení knížete Sternenhocha* bylo nejprve nakladateli odmítáno, jak se dozvídáme např. od Eriky Abrams ve *Vydavatelských poznámkách Klímových Sebraných spisů I.* (Klíma, 2005, s. 893)

Když bylo *Utrpení knížete Sternenhocha* v roce 1928 nakonec vydáno, recenzní dění okolo něj bylo skromné. Dobové recenze tohoto textu známe jen dvě, obě lze ale označit za příznivé. Jedna recenze vyšla v německojazyčném deníku *Prager Presse* dne 8. července 1928 pod názvem *Der Roman des Philosophen* a jejím autorem je Paul Eisner. Autor recenze v Klímově *Utrpení knížete Sternenhocha* vidí odraz jeho filozofie, a to zejména v myšlení

10 Trochu jiný názor předkládá Erika Abrams ve svých poznámkách k vydání Klímovy korespondence v *Sebraných spisech* na straně 870. Podle ní je první náčrt *Utrpení knížete Sternenhocha* o něco pozdější a pochází z let 1907 až 1909. Roku 1909 se měl Klíma k tomuto náčrtu vrátit a finální podobu diktovat své přítelkyni Kamile Lososové až v závěru roku 1926.

11 Chalupecký se ve svých úvahách o Klímově beletristické tvorbě nezabývá výhradně textem *Utrpení knížete Sternenhocha*, ale věnuje se jí jako celku.

12 Zde máme na mysli zejména *Velký román*, nebo *Český román*, z nichž máme dochovány jen torza.

13 O ní se dozvídáme zejména díky Klímovým deníkovým zápiskům zveřejněným v *Sebraných spisech I. Mea*.

14 Nejvíce Klímovy texty utrpěly stěhování v roce 1915 od Vanišových (což byli jeho nevlastní matka a její druhý manžel) z Horoušánek do hotelu Krása ve Vysočanech. Chalupecký dokonce vyslovuje názor, že Klímovy texty sloužily u Vanišových jako zástava za jeho dluhy (Chalupecký, 1992, s. 154). Klímova korespondence pak ukazuje na to, že se k textům zanechaným v Horoušánkách dlouho nemohl dostat.

15 Na tomto místě opět odkazujeme ke Klímově korespondenci v *Sebraných spisech II*, kde jsou rozestety různé zmínky o Klímově přístupu k publikování.

postavy¹⁶ Helgy a jejího milence. (Eisner, 1928, s. 8) V příběhu zobrazené obscénosti Eisner nepovažuje v žádném případě za samoučelné. (Eisner, 1928, s. 8)

Druhá recenze z pera Jana Münzera se o knize také vyjadřuje pochvalně, až nadšeně. Jako pozitivum vidí zejména Klímovu schopnost vytvořit snovou rovinu příběhu a umění vytěžit z celkem banální zápletky pozoruhodné dílo. (Münzer, 1928, s. 643) Dále chválí Klímovu volbu jazyka, o níž soudí, že mnohé puritány by mohla pobuřovat, a je nadšen z faktu, že Klíma byl v textu schopen vyjádřit velmi subtilní myšlenky své filozofie, a to takovým způsobem, že svého čtenáře ani v nejmenším nenudí, jak by hrozilo u většiny ostatních spisovatelů. (Münzer, 1928, s. 644) Münzer ale jasně předpovídá, že by nebylo překvapením, kdyby Klímův text nenalezl milosti u čtenářstva, svou koncepcí, smělostí, vervou a ideovou náplní se totiž staví zcela mimo řadu běžné beletrie. (Münzer, 1928, s. 643)

Mnohé z toho, o čem Münzer ve své recenzi psal, se skutečně přihodilo. *Utrpení knížete Sternenhocha* i přes tyto dvě¹⁷ pozitivní kritiky zapadlo a některé z mála svých čtenářů zřejmě i pobouřilo, soudě dle odmítavé reakce básníka Otokara Březiny, který byl jinak Klímovi osobně nakloněn, byl jeho přítelem, objevil jeho filozofickou prvotinu *Svět jako vědomí a nic* pro českou veřejnost¹⁸, a dokonce ho finančně podporoval, když Klímovi scházely finanční prostředky. (Chalupný¹⁹, 1931, s. 175-177) Co Březinu na textu *Utrpení knížete Sternenhocha* rozhořčilo, byly zejména násilí v něm vykreslené a negativní způsob, jakým v něm Klíma líčil homosexuální styky. (Chalupný, 1931, s. 180) Březina *Utrpení knížete Sternenhocha* dle Chalupného v jejich společném rozhovoru označil za chorobnou knihu a neúplné torzo, jež nemělo být vydáno, a pokud ano, tak jen pro okruh Klímových přátel. (Chalupný, 1931, s. 180) Březina se zřejmě obával nepochopení Klímova díla, protože Chalupný dál líčí, že Březina soudil, že z něj budou lidé vyvozovat závěry i pro jeho filozofii a že jej budou považovat jen za následek Klímovy choroby²⁰ a alkoholismu²¹. (Chalupný, 1931, s. 180)

Utrpení knížete Sternenhocha v době svého vydání opravdu stálo mimo centrum tehdejšího literárního dění. Jistě ne nadarmo o jeho autorovi již v dubnu roku 1922 František Xaver

16 Analýzou jednotlivých postav příběhu se budeme zabývat také později, a to, jak už bylo předesláno, z naratologického hlediska.

17 Domníváme se, že lze považovat za signifikantní už jen samotný fakt, že na *Utrpení knížete Sternenhocha* vyšly právě jen dvě recenze v dobovém tisku.

18 Chalupný o Klímově knize napsal až poté, co ho na ni upozornil právě Otokar Březina. Chalupný otevřeně přiznává, že mu jako podnět k zájmu o Klímův *Svět jako vědomí a nic* stačil Březinův kladný úsudek. (Chalupný, 1931, s. 176)

19 Nejen Chalupného *Dopisy a výroky Otokara Březiny* ukazují na přátelský vztah Klímy a Březiny. Doklady o něm nalezneme i v Klímově korespondenci vydané v rámci *Sebraných spisů II*.

20 Příčinou Klímova úmrtí byla tuberkulóza.

21 Klíma své pití otevřeně přiznává např. i ve svém *Vlastním životopisu*. (Klíma, 2005, s. 13)

Šalda psal ve svém textu *Filosof - básník*²² jako o světélkujícím nočním motýlu, jehož křídly prokmitá záře záhrobní krásy, a u nějž se vynořuje ve společnosti otázka, jak s ním vlastně naložit. (Šalda, 1936, s. 438) Slova Šaldova zřejmě dobře vystihují, že ve 20. letech 20. století mnozí nevěděli, kam Klímovy texty zařadit a jak je vlastně číst.

Ani 30. léta, kdy byl vydán další Klímův prozaický počín, tentokrát šlo o sbírku povídek *Slavná Nemesis*, neměla o autorovu tvorbu širší veřejnost větší zájem²³. Klímovy texty se dále vydávaly především v podobě bibliofilii zásluhou jeho přátel, nebo později od 60 let 20. století i prostřednictvím samizdatu, jelikož Klímovy práce filozofické i prozaické budily zájem mezi příslušníky českého uměleckého undergroundu.²⁴ Pocitu duchovní spřízněnosti mezi undergroundovými umělci 60. let a nonkonformním autorem prvních desetiletí 20. století mohla napomáhat i absence vydávání Klímových textů běžnou cestou v nakladatelstvích. Po roce 1948 se totiž k nevelkému zájmu o tyto texty přidala ještě komplikace politická: Klíma nesouzněl s myšlenkami tehdy v Československu vládnoucího komunismu, jak ostatně dokazuje rozmetání sazby připravovaného nového vydání *Světa jako vědomí a nic* plánovaného právě na rok 1948. (Zumr, 1989, s. 138)

Zaměříme-li se ale zpět pouze na *Utrpení knížete Sternenhocha*, musíme konstatovat, že i přes různé bibliofilie v malých nákladech a udržování Klímova díle při životě prostřednictvím samizdatových aktivit se tento text dalšího vydávání²⁵ dočkal až roku 1979 v Curychu a v Čechách opět až v letech 1990 (dvakrát) a 2010.

Utrpení knížete Sternenhocha sice na svá opětovná vydání muselo čekat poměrně dlouhá léta, dostalo se mu ale pozornosti jiné. Shodou okolností také roku 1990 posloužilo jako zdroj inspirace pro režiséra Jana Němce, který na jeho motivy natočil svůj film *V žáru královské lásky*, jenž ovšem na Klímův text navazuje jen volně a u filmové kritiky i tehdejšího publika²⁶ spíše propadl. (Kříž, 2010, s. 32)

22 Text pojednává převážně o prvním vydání Klímových filozofických *Traktátů a diktátů*.

23 To celkem dobře ilustruje článek Kamila Bednáře ze 4. března 1937 otištěný v časopisu *Rozhledy*, který jeho autor napsal pro rubriku s výmluvným názvem *Zapomínané knihy* a kde se píše právě o *Slavné Nemesis*.

24 O recepci Klímy v tomto prostředí můžeme číst u Martina Machovce, který jmenuje kromě vydavatelské činnosti i případy přímé umělecké inspirace Klímou u hudební skupiny *Plastic People of the Universe*, nebo u spisovatele Egona Bondyho.

25 Všechny tyto údaje o vydávání *Utrpení knížete Sternenhocha* čerpáme z *Bibliografie Ladislava Klímy* sepsané Miroslavem Kromišem. Soupis je dostupný online na adrese uvedené v našem seznamu sekundární literatury.

26 Např. na stránkách Česko - Slovenské filmové databáze má snímek hodnocení podprůměrných čtyřicet procent a za své mluví i komentáře uživatelů. Obojí lze zobrazit na adrese: <https://www.csfd.cz/film/6902-v-zaru-kralovske-lasky/prehled/> Hodnocení a komentáře jsme pro účely této práce zobrazili a citovali dne 5. 3. 2020.

Dalšími adaptacemi *Utrpení knížete Sternenhocha*, a to divácky i kriticky úspěšnějšími jsou stejnojmenná divadelní hra režiséra Davida Jařaba, kterou uvádělo pražské Divadlo Komedie od dubna 2007 do června 2012²⁷ a opera *Sternenhoch* od Ivana Achera, jež je od dubna 2018²⁸ uváděna v Národním divadle v Praze.

Tato nová zpracování Klímova groteskního romanetta, jak se *Utrpení knížete Sternenhocha* nejčastěji nazývá, svědčí o tom, že povědomí o něm oproti minulosti vzrostlo. Tomu zřejmě napomohl i projekt vydávání Klímových textů v rámci jeho *Sebraných spisů*, které probíhá od roku 1996²⁹ pod vedením Eriky Abrams.

²⁷ Data i hodnocení, která citujeme dne 9. 3. 2020, jsou přístupná online na adrese: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-komedie/utrpeni-knizete-sternenhocha>

²⁸ I zde přidáváme odkaz na stránky: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/sternenhoch-opera-1520268> (citujeme dne 9. 3. 2020).

²⁹ Jako první vyšel svazek číslo IV, v němž najdeme torzo Klímovy prozaické práce s názvem *Velký roman*.

4. Vstupní otázky k naratologické analýze

Po stručném představení naratologie jako metody, kterou budeme využívat při zkoumání Klímova textu a po obecném představení tohoto díla a jeho recepcce, přejdeme konečně k samotnému naratologickému rozboru. Abychom mohli začít, shrneme si co v nás při čtení *Utrpení knížete Sternenhocha* vzbuzuje nejvíce otázky a s čím tyto otázky souvisí.

Klímův text je formálně rozdělen na čtyři části, z nichž první je nazvána jako předmluva a další tři jsou jen označené římskými číslicemi I, II a III. Předmluva v sobě ukrývá fikci nalezeného rukopisu, která by mohla působit dojmem větší autentičnosti předloženého obsahu, ale stejně tak je dobře známá z mnohých gotických románů,³⁰ na něž se častěji nahlíží jako na součást fantastické literatury³¹. Přiznání anonymního nálezce Sternenhochova deníku, že určité události v něm zachycené zpracoval jen jako stručné vyprávění a že i jinak si dovolil četné licence, (Klíma, 2010, s. 7) pak způsobuje různě pochybnosti o tom, jaký text máme vlastně před sebou.

Část označená římskou číslicí I nám pak skutečně podává nálezcem avizované vyprávění. Ve formě deníku je opravdu napsána až část označená římskou číslicí II. Jde o deník knížete Sternenhocha, jenž postupně propadá šílenství, což chvílemi ve svém deníku i reflektuje. V poslední části označené římskou číslicí III přichází ke slovu další subjekt, jenž ohlašuje, že na základě Sternenhochových předsmrtných zmatených, a přece transcendentálně jasných řečí vykonstruoval závěr příběhu. (Klíma, 2010, s. 146) Zda se jedná o nálezce Sternenhochova deníku známého již z předmluvy, není na první pohled zcela jisté.

Z těchto často až protikladných charakteristik vyvěrá určitá nejistota ohledně toho, co nám Klímův narativní text vlastně sděluje a prostřednictvím koho je nám toto sdělení zprostředkováno.

O tom, že v případě *Utrpení knížete Sternenhocha* skutečně jde o narativní text, nepochybujeme. Narativní text chápeme totiž v souladu s Mieke Bal jako text, v němž nějaký subjekt sděluje adresátovi určitý příběh. (Bal, 2009, s. 5) Příběh je pak obsahem takového narativního textu a představuje určitou specifickou manifestaci fabule, kterou zase chápeme jako sérii logicky a chronologicky po sobě následujících událostí. (Bal, 2009, s. 5)

Konkrétní fabule *Utrpení knížete Sternenhocha*, která sestává z několika na první pohled celkem fádních událostí³² jako jsou: seznámení Sternenhocha a Helgy na plesu, žádost

30 Vzpomínáme např. na zakladatelské dílo tohoto žánru strašidelných příběhů *Otrantský zámek* Horace Walpole, který také předstírá, že je nalezeným rukopisem a po něm to samé činí mnohé další gotické romány. Co dalšího si Klíma z tohoto žánru do svého romaneta ještě vypůjčil pojednáme později hlavně v čísti věnované prostoru, kde se děj *Utrpení knížete Sternenhocha* odehrává.

31 Např. Tzvetan Todorov ve svém *Úvodu do fantastické literatury* zmiňuje i gotický román.

32 Události opět chápeme podle Mieke Bal jako přechod od jednoho stavu k jinému. (Bal, 2009, s. 6)

o Helžinu ruku u Helžina otce, svatba s Helgou, odhalení její nevěry, její zabití Helmutem, Helmutova postupná ztráta rozumu a konečně jeho smrt, nám očividně není v textu podávána ve své přirozené časové posloupnosti, což otevírá i otázky ohledně nakládání s časem, protože všechny události vždy trvají nějaký časový úsek. (Bal, 2009, s. 7) Jelikož je známo, že události vyžadují i nějaký prostor, kde se mohou odehrávat, (Bal, 2009, s. 8) budeme se společně s otázkami ohledně času zabývat i otázkami ohledně prostoru.

Události kromě již zmíněného času a prostoru vyžadují také konkrétní postavy, které v zobrazených událostech figurují. Protože se nám díky pozorné četbě textu *Utrpení knížete Sternenhocha* ukázalo, že mnohé jeho složky, jako jsou instance vypravěče a částečně i prostor, jsou celkem složité, začneme (poněkud netradičně) naši analýzu bližším pohledem na postavy příběhu.

5. Postava

S charakteristikou postavy se spojuje ta nesnáz, že jde o těžko uchopitelnou složku narativu. Postavy totiž bývají ve většině případů podobné skutečným lidem, ačkoliv skutečnými lidmi nejsou, což přináší při jejich analýze problémy, protože existuje tendence na ně aplikovat stejná hodnotící kritéria jako na opravdové lidi. To, že neexistuje žádná koherentní, uspokojivá teorie postavy³³, je právě kvůli jejich antropomorfnímu aspektu. (Bal, 2009, s. 113) Častý je také sklon postavy psychologizovat, což ovšem není úplně adekvátní způsob zkoumání postavy, (Bal, 2009, s. 114) a to jednak proto, že postavy nejsou skutečnými osobami, a také proto, že mnohé postavy ani propracovanou psychologií nemají, jelikož takový nebyl autorský zájem³⁴.

Postavu bychom měli sestavovat pouze z informací, jež máme dostupné z textu, v němž postava existuje, (Bal, 2009, s. 119) tyto informace jsou obvykle dosti různorodé a mohou zahrnovat různé faktory, jako např. co postava v příběhu dělá, co si myslí, co cítí, co si pamatuje a v neposlední řadě také, jak vypadá. (Bal, 2009, s. 115) Určitý význam může mít pro postavu i její jméno, a to nejen tím, že určuje její pohlaví, nebo někdy i její sociální status, jméno může být i motivované přímo nějakou vlastností³⁵ postavy. (Bal, 2009, s. 124) I fyzický vzhled postavy, její věk, nebo její povolání je pro postavu signifikantní, jelikož např. povolání do jisté míry předurčuje prostředí, v němž se postava pohybuje a v němž se dějí události, ve kterých postava figuruje. (Bal, 2009, s. 125) Vykreslení vlastností postavy se děje pomocí opakování jejích charakteristik v různých podobách. Vlastnosti postavy se seskupují do celku, který formuje obraz dané postavy. (Bal, 2009, s. 126) Formování obrazu postavy napomáhají i vztahy určité konkrétní postavy k ostatním postavám příběhu.

Způsob, jakým získáváme informace o postavě, může být dvojitý, a to explicitní, kdy postava mluví sama o sobě, nebo ji popisuje vypravěč, či implicitní, kdy informace o ní vyvozujeme na základě jejího popisovaného chování a činů. (Bal, 2009, s. 131-132) Chování a činy postavy mohou mít vliv i na události. Pak se můžeme ptát, jaké akce postava provádí a jakou to celé hraje roli pro fabuli. (Bal, 2009, s. 130) V neposlední řadě je také nutné mít při

33 S Mieke Bal se shoduje např. i Seymour Chatman, když píše, že postava je v naratologii málo probádaným tématem. (Chatman, 2008, s. 112)

34 Mieke Bal toto psychologizování postav považuje za problematické zejména proto, že je adekvátní jen pro určitý typ narativů, kterými jsou psychologické romány. Ne všechny narativní texty jsou ale psychologické, takže hodnocení postav na základě jejich psychiky a jejich nitra pak ze zkoumání v důsledku vylučuje postavy mnohých typů narativů, jako jsou např. pohádky, stará antická literatura, nebo naopak i romány moderní, z nichž jako jejich zástupce Bal jmenuje Proustovo *Hledání ztraceného času*. (Bal, 2009, s. 115) Nepíše-li autor zrovna psychologický román, jsou všechny postavy jeho textu dle tohoto psychologizujícího způsobu zkoumání postav ploché, čili prosty psychologie, emocí, myšlenek, pocitů nebo přesných motivů jednání.

35 Za motivované jméno považuje Bal např. jméno Sněhurka.

zkoumání postavy na paměti, že postavy, přesněji řečeno jejich vlastnosti mohou procházet různými změnami. (Bal, 2009, s. 127)

Jaké jsou postavy Klímova *Utrpení knížete Sternenhocha*? Jejich povahu nám pomohou rozluštit nejen informace, jež o nich dostáváme, v případě Klímovy prózy je důležité věnovat pozornost i tomu, od koho tyto informace v textu přesně pocházejí.

Utrpení knížete Sternenhocha je zabydleno mnohými postavami: od šlechticů, s nimiž se kníže Sternenhoch stýká, přes lékaře, za nímž jde pro radu, když se mu začne zjevovat jeho mrtvá žena Helga, až po policisty, kteří Sternenhocha zatknou, když vyvádí opilý na ulici. My se ovšem nebudeme zabývat úplně všemi postavami, které se Klímovým textem mihnou, budeme se zabývat jen těmi, které nějakým signifikantním způsobem zasahují do událostí, jež nám jsou líčeny. Provedeme-li tento výběr³⁶, zbydou nám postavy tři, a to kníže Helmut Sternenhoch, kněžna Helga Daemona a její milenec, jenž nemá žádné vlastní jméno.

5. 1. Kníže Helmut Sternenhoch

Začneme titulní postavou Helmuta Sternenhocha a tím, jaké informace o něm nalezneme v textu. Tyto informace musíme v případě textu *Utrpení knížete Sternenhocha* sbírat po kousíčkách z celého jeho rozsahu. Některé vlastnosti³⁷ Helmuta Sternenhocha jsou celkem jasné, jiné však nikoliv. Nejprve konstatujeme vlastnosti, které jsou v textu prezentovány přímo.

Z textu je jasné, že kníže Sternenhoch má velmi vysoký sociální status, je totiž jedním z předních velmožů německé říše, (Klíma, 2010, s. 7) je to muž aristokratického původu, známe jeho jméno a když se s ním v textu seznamujeme, je mu třiatřicet let. (Klíma, 2010, s. 8) Tím ovšem ale veškerá jistota v jeho charakterizaci končí a začínají se objevovat informace spíše nepodložené, nebo zvláštního ambivalentního rázu.

Ačkoliv o sobě totiž sám tvrdí, že je fyzicky přitažlivý, ba přímo krasavec, výčet jeho vad na kráse, mezi něž patří např. bezzubost, šilhavost, či pajdavost, a který se sám³⁸ nestydí o sobě uvést, (Klíma, 2010, s. 10) v nás budí podezření, že mu ohledně jeho přitažlivosti nemůžeme

36 Tento výběr neprovádíme svévolně, ale podle tří kritérií, které uvádí Seymour Chatman, (Chatman, 2008, s. 144) z nichž jsme uplatnili zejména kritérium důležitosti postavy pro fabuli, abychom se vyhnuli analyzování i u postav, které se objevují v příběhu jen jednou, nejsou spojeny se žádnou zásadní událostí fabule a zase mizí, jako je např. doktor Wechselbalg.

37 Vzhledem k tomu, že se budeme zásadně držet jen toho, co máme dáno naším výchozím textem, nebudeme se pouštět do spekulací o vlastnostech, o kterých se v něm nemluví, a které bychom ovšem mohli očekávat u skutečných reálných osob. V případě Helmuta se toto týká např. jeho dětství. Ve vztahu k realitě lze předpokládat, že nějaké měl, ale Helmut Sternenhoch je literární postava, jejíž existence záleží jen na textu, v němž vystupuje a ten nic o jeho dětství neříká, proto se my jako badatelé nemůžeme pouštět do takových svévolných spekulací, ačkoliv bychom se např. domnívali, že kořeny jeho šílenství, k němuž měl dle textu vždy sklony (Klíma, 2010, s. 47) mohou ležet právě tam.

38 Pokud nepatří mezi úpravy, jichž se dopustil nálezcce jeho deníku.

zcela důvěřovat. Další informace o Helmutově fyzickém zevnějšku získáváme už jen od dalších postav příběhu, a to od otce Helgy, který poněkud posměšně nazývá Helmuta holoubětem (Klíma, 2010, s. 12) zřejmě v narážce na Helmutových pouhých stopadesát centimetrů a čtyřicetpět kilogramů, (Klíma, 2010, s. 10) a žertuje nad jeho tváří. (Klíma, 2010, s. 11) Další postavou hodnotící Helmutův zevnějšek je Helga, jež k němu cítí ale především jen odpor a hnus,³⁹ což má za následek tragické události, které jsou v textu dále líčeny.

Třetí hodnocení Helmutova zevnějšku přichází až v samotném závěru příběhu, kdy se dozvídáme, že lidem, stojícím nad Helmutem v hodině smrti, připadal jeho ubohý obličejíček (Klíma, 2010, s. 154) náhle hezčím. Tito lidé⁴⁰, jejichž zdání je nám sdělováno, ale nejsou nijak blíže specifikováni a to, co nám sdělují, je jen dojem jejich smyslů.

Co se týče Helmutova nitra a jeho psychiky, do nich je nám umožněno nahlédnout. Vybízí k tomu nejen forma deníku, ale i fakt, že právě Helmut nám líčí celou část textu označenou jako římská I, čili slovy Mieke Bal, v této části máme vyprávění, kdy vyprávějící já referuje k sobě a je přitom spojeno s konkrétní postavou⁴¹ příběhu. (Bal, 2009, s. 20-21)

K části vyprávěné Helmutem i k jeho deníkovým zápiskům přistupujeme ale s určitou ostražitostí⁴², a to hlavně kvůli předmluvě, v níž nás anonymní nálezce tohoto deníku upozorňuje, že byl kníže v textu poněkud zintelektualizován, že si počínal libovolně⁴³, co se týče inteligence knížete a dokonce podává návod, kde najít v textu místa⁴⁴, která odrážejí skutečný intelekt knížete Sternenhocha. (Klíma, 2010, s. 7)

Sternenhoch se ale v první části textu neukazuje jako nějakým způsobem špatný průvodce svým příběhem, je sice často⁴⁵ zmaten vlastními pocity, nechápe někdy svou vlastní motivaci,

39 Existuje více míst v textu, které ilustrují tento Helžin silně negativní vztah k jejímu muži, vybíráme asi tři nejzásadnější: Helžino vysvětlení zabití jejich společného syna (Klíma, 2010, s. 18), její vyprávění o Helmutovi svému milenci, kdy užívá pro Helmuta přezdívkou pan Hnus, (Klíma, 2010, s. 32) a moment, kdy má Helmuta na rozkaz svého milence políbit, místo toho však začne zvracet. (Klíma, 2010, s. 55)

40 Ve chvíli, kdy do našeho rozboru vneseme vědomí fokalizace v příběhu a její funkci, bude tato nyní nejistá informace vysvětlena.

41 Mieke Bal pro tento způsob vyprávění, který je obvykle nazýván vyprávění v ich-formě, užívá vlastní termín *a character bound narrator*. (Bal, 2009, s. 21)

42 Čtenář přitom chce, respektive dokonce musí subjektu, jenž ho provádí příběhem, věřit, protože k událostem příběhu nemá žádný jiný přístup než skrze promluvu tohoto subjektu. (Kubíček, Hrabal, Bílek, 2013, s. 137)

43 Libovůli přiznává ale jen, co se týče inteligence knížete, takže celkem podivuhodné události poslední části textu, kterou již nelíčí kníže, jelikož leží na smrtelné posteli, by měly být podle tohoto nálezce/editora zcela pravdivé.

44 Ta místa mají být tři. Strany 119 a 120, kde vystupuje Sternenhochův bratr, jenž se prezentuje zmatenými promluvami plnými citoslovci a strana 143, kde si Sternenhoch zapisuje do deníku své myšlenky o tom, jak nalezl moudrost skrze své šílenství. (Klíma, 2010, s. 7)

45 Např. na šlechtickém plese, když požádá Helgu o tanec, (Klíma, 2010, s. 8) a stejně tak přesně neví, proč šel požádat Helžina otce o její ruku. (Klíma, 2010, s. 9-10)

cítí se být tažen dále událostmi prostřednictvím nějaké jemu neznámé, d'ábelské síly, (Klíma, 2010, s. 14) to z jeho vyprávění ale nedělá vyprávění postavy s nedostatečným intelektem. Otevírá se tedy otázka, zda nám nálezce Sternenhochova deníku dal Sternenhochovu zavádějící charakteristiku, nebo zda si dovolil opravdu velké zásahy do textu, který našel.

Sternenhochovo chování⁴⁶ může prokazovat určitou známku pošetilosti, když jednou slepě spoléhá na zázračnost blíže nespecifikovaného léku, který mu předepíše psychiatr⁴⁷, (Klíma, 2010, s. 69) a jindy pro změnu zas věří v účinek magického talisman a pochybné kouzelné formule od ženy, o níž se říká⁴⁸, že je čarodějnice. (Klíma, 2010, s. 73)

Ještě víc ho z určité jednoduchosti, pošetilosti a pudovosti usvědčuje motiv jeho vraždy Helgy. Přestože Sternenhoch vyličí v první části textu různé Helžiny eskapády, z nichž jen namátkou uvedeme, že si podle něj po svém návratu do Německa vzala na svědomí šest vražd (Klíma, 2010, s. 19) a před svým odjezdem na cesty dokonce zavraždila jejich společné dítě, (Klíma, 2010, s. 18) Sternenhochovi zhasne poslední světlý bod na nebi až potom⁴⁹, co odhalí její nevěru,⁵⁰ (Klíma, 2010, s. 22-23) protože zejména tajemná touha po Helžině mase, které je mu ale z její strany vytrvale odpíráno, ho naplňuje zuřivostí. (Klíma, 2010, s. 21) Až toto Helžino odpírání způsobuje u Sternenhocha opravdovou touhu po ní, protože ji nemiloval, je-li totiž láska něčím pěkným a sladkým, (Klíma, 2010, s. 9) a dokud mu byla Helga zcela povolná, cítil k ní odpor, a to tak silný, že v celém svém deníku nevyličil události jejich svatební noci, ačkoliv k vyličení vraždy⁵¹ Helgy se po zdráhání přece jen odhodlá.

Sternenhochovo svědomí neunese tíhu Helžiny vraždy a zavražděná se mu začne zjevovat. (Klíma, 2010, s. 43) Sternenhoch tápe⁵² mezi možnostmi, že Helga uprchla a nyní jen předstírá, že je přízrakem, a variantou, že má opravdu co do činění s nepokojnou duší zemřelé, která ho chodí strašit. Sternenhoch se začíná bát, že propadne šílenství⁵³ a kromě již zmíněné pomoci

46 V tuto chvíli už své informace o postavě Helmuta Sternenhocha abstrahujeme z jeho chování, promluv a vztahů k ostatním postavám příběhu.

47 Tato jen epizodní postava je popisována skrze Sternenhochův pohled, a přestože ten z ní má velmi nevalný dojem a lékař drmolí jen o penězích, Sternenhoch stejně okamžitě uvěří, že mu od jeho vizí mrtvé Helgy pomůže.

48 Veškerou jistotu o tom, zda je tato postava opravdu čarodějnice, ničí prosté užití slůvka *prý* ve větě o jejích zázracích. (Klíma, 2010, s. 72-73)

49 Sternenhoch tohle vše dokonce sám tematizuje a předvídá takovou reakci jako logickou u čtenáře, jako by bylo samozřejmé, že jeho deník bude někdy někdo číst.

50 Absence běžného sexuálního styku s jiným mužem je jediné, co dle Helmuta Helgu celou dobu chránilo před jeho trestem, přestože se jinak dopouštěla jiných bezbožných hanebností. (Klíma, 2010, s. 20)

51 Celé to bití, údery kladivem do hlavy, zbičování svázaného těla a pokálení obličeje Sternenhoch komentuje jako ne zcela gentlemanské (Klíma, 2010, s. 58), svatební noc ovšem přejde jen zmínkou, že se choval jako idiot. (Klíma, 2010, s. 14)

52 Toto tápání zabírá většinu Sternenhochových deníkových zápisků.

53 O boji s ním letmo již ve Sternenhochových zápiscích z konce října. (Klíma, 2010, s. 42)

lékaře a čarodějnice, k nimž dospěje až později, začne hledat útěchu i v alkoholu, (Klíma, 2010, s. 44) čímž se ke konci příběhu snaží dokonce maskovat své šílenství⁵⁴.

Šílenství se ale nakonec stane prostředkem změny postavy knížete Helmuta Sternenhocha. Kníže pochopí, že chce-li získat jistotu o osudu Helgy, musí sám sebe konfrontovat se svými činy, proto se vydá⁵⁵ do hladomorny, kam Helgu zavřel. Tam se se svou zemřelou chotí setká ve své poslední vizi, během níž se jeho mysl paradoxně rozjasní, takže před svou smrtí mezi třetstím pronáší mnoho nádherných myšlenek. (Klíma, 2010, s. 154) Znění těchto myšlenek se už ale z textu nedozvíme, protože Sternenhoch umírá a text o jeho utrpení končí.

5. 2. Kněžna Helga Daemona

Charakterizovat hlavní ženskou postavu *Utrpení knížete Sternenhocha* také nebude nijak jednoduché, jelikož i v jejím případě je jen málo jejích vlastností v textu jasně daných. Tyto dané věci opět lze shrnout do jediné věty: jedná se o ženu z aristokratické rodiny, sedmnáct let⁵⁶ starou. Ještě je možné se spolehnout na to, že známe barvu jejích vlasů, černou, a oči, zelenou, (Klíma, 2010, s. 8-9) všechny popisy jejího fyzického vzezření jsou nám ale podávány jinou postavou příběhu, a tou je Helmut Sternenhoch, jenž je sám o sobě dost komplikovaný⁵⁷, což jsme ukázali již v předešlé podkapitole. Jeho popisy Helgy se v průběhu textu dost různí, nejprve se dočteme např. o jejich prvním setkání, kdy ji Helmut popisuje jako děvče přímo ošklivé, vyčouhlé postavy, tváře hanebně bledé se židovským nosem, vzhledu podobného mrtvole, (Klíma, 2010, s. 8) aby ji jindy vykresloval jako nejčarovnější ženu na světě. (Klíma, 2010, s. 19) Helga se nemění v Helmutových popisech jen během svého života, ale i po smrti se mu zjevuje v různých podobách, a to od naprosto běžných (např. na ulici v doprovodu dalších lidí⁵⁸), až po bizarní (jako pouhá hlava⁵⁹ s krkem, z něhož rovnou vyrůstají ruce). Helga je ale postavou, která prochází změnami, a to zvláště ve svém myšlení, což dokládá její chování a vztahy k ostatním osobám, zejména k Sternenhochovi.

54 Sternenhochova opilost se slévá se šílenstvím v jedno asi nejzřetelněji ve scéně jeho zatčení policisty. (Klíma, 2010, s. 116-117)

55 O tom už neinformuje Sternenhoch ze svých deníkových zápisků, ale slovo si vzal zpět nálezce těchto záznamů.

56 Věk Helgy udáváme v době, kdy vstupuje do příběhu prostřednictvím Helmutova vyprávění o jeho prvním setkání s ní. Vzhledem k tomu, že text zachycuje události několika let, její věk logicky stoupá. Otázkami času v *Utrpení knížete Sternenhocha* se zabýváme později.

57 Odhlédneme-li od nejistoty ohledně jeho intelektuálních schopností, zůstávají stále další problémy jako je jeho šílenství a pití.

58 Klíma, 2010, s. 46.

59 Klíma, 2010, s. 67.

Nejprve se nachází ve stavu jakési letargie, která se projevuje téměř neustálým klopením zraku a celkově ztuhlými pohyby⁶⁰. (Klíma, 2010, s. 8-9) To se začne měnit v průběhu Helžina těhotenství⁶¹, kdy kněžna dle Helmutova svědectví začala chodit často do přírody a komunikovat s lidmi okolo sebe. (Klíma, 2010, s. 17) Po porodu Helga začne přísně poroučet služebnictvu, ale je stále převážně zamyšlená a melancholická (Klíma, 2010, s. 17) a po usmrcení svého a Helmutova dítěte se nejprve zabývá hospodářskými záležitostmi svého manžela, později zabije v souboji i svého otce a začne hojně a dlouze cestovat⁶². (Klíma, 2010, s. 19) Po návratu z cest je Helga opět zasmušilá, Helmut ji slyší klást si otázky ohledně toho, co by si měla počít se svým životem. (Klíma, 2010, s. 21) Poslední změna, která se s Helgou během jejího života udála, je náhlá veselost. (Klíma, 2010, s. 21-22) Sternenhoch všechny tyto změny Helžina zevnějšku i chování vidí, ale neví, proč⁶³, z jakých jejích pohnutek k nim dochází, lze ale tvrdit, že fyzický zjev postavy Helgy Daemony nám zprostředkovává výhradně⁶⁴ postava Helmuta.

Své nitro nám naopak zprostředkovává sama Helga svými promluvami, svým chováním a svými vztahy k ostatním postavám příběhu. Poprvé své myšlenky odhaluje před svým milencem a nechtěně tedy i Sternenhochovi⁶⁵, který je poslouchá skrytý v hromadě kamení. (Klíma, 2010, s. 23-36) Helga touto svou promluvou vytváří pandán k Helmutovo pozorování jejích vnějších proměn, takže můžeme tvrdit, že každá změna jejího vzezření odrážela určitou změnu v jejím nitru.

60 Nejen Sternenhoch, ale i jiné, pro příběh méně důležité (a pro vývoj fabule zcela nedůležité) postavy, reflektují a komentují Helžinu strnulost, např. Wilhelm (Klíma, 2010, s. 14), nebo Helžin otec. (Klíma, 2010, s. 11-12).

61 Tuto dobu reflektuje jako významnou i samotná Helga, když vypráví svému milenci o svém životě. (Klíma, 2010, s. 32)

62 O Helžiných cestách nevíme nic určitého. Helmut, který podstatnou část textu Helgu popisuje, totiž o těchto cestách logicky také nic neví a ve svém stručném líčení těchto cest se odvolává na fámy. (Klíma, 2010, s. 19-20)

63 Helmutovu nevědomost nejlépe ilustruje zvláště poslední změna, během níž začne být Helga veselá. Helmut netuší, že důvodem její dobré nálady je její milenec. K tomu, co která postava v příběhu vidí a co ne, se vrátíme později v kapitole o fokalizaci.

64 Až na jednu výjimku, kdy o Helze přirovnáním k její zesnulé matce prohlásí její otec, že Helga je také takové vyčouhlé, bílé, němé strašidlo. (Klíma, 2010, s. 11)

65 A skrze jeho perspektivu je tlumočen tento rozhovor i nám. Za pozornost stojí Sternenhochův úvodní komentář k celému vyslechnutému rozhovoru Helgy s milencem. Sternenhoch jej charakterizuje jako podivný. (Klíma, 2010, s. 25) I tento komentář může ilustrovat, jak myšlenkově vzdáleny od sebe postavy Sternenhocha a Helgy jsou.

U postavy Helgy díky její promluvě⁶⁶ k milenci máme k dispozici i její vzpomínky na dětství,⁶⁷ s jejichž pomocí vysvětluje svůj původní letargický stav a v podstatě jimi i osvětluje motiv vraždy svého otce.

Postavu Helgy přibližují i její vztahy k ostatním mužským postavám příběhu, které jsme označili pro *Utrpení knížete Sternenhocha* jako klíčové, k Sternenhochovi a jejímu milenci. Zatímco ke Sternenhochovi cítí obrovský odpor a nenávist, což dokazují její promluvy⁶⁸ na mnoha místech textu i její jednání⁶⁹, ke svému milenci se chová přesně opačně⁷⁰, když mu prokazuje svými slovy i činy maximální podřízenost a oddává se s ním masochistickým hrátkám. Její vztah k milenci hraničí až s jeho zbožštěním⁷¹.

Řekli jsme, že postavu Helgy přibližují pochopení její vztahy k ostatním mužským postavám, které by se daly shrnout jako vyhrocený odpor a nenávist k Helmutovi a stejně tak do extrému vyhrocená podřízená láska k milenci.

V promluvách postavy Helgy se také nejčastěji v celém příběhu *Utrpení knížete Sternenhocha* vyskytuje slovo vůle⁷², což odhaluje mnohé motivy jejího chování. Helga se totiž snaží být bytostí svrchované a svobodné vůle, v čemž jí ale stále brání její nezvladatelný pudový odpor a nenávist vůči Sternenhochovi. Tento vnitřní boj nakonec postavu Helgy stojí život.

Postava Helgy Daemony drží v rámci příběhu, kde se objevuje, dva primáty: jednak je ze všech jeho postav nejproměnlivější, neboť na sebe v jeho průběhu bere spoustu rozličných podob a její vnímání ostatními postavami příběhu, zvláště Sternenhochem, neustále proměňuje.

A za druhé, její činy jsou z hlediska důležitosti pro fabuli *Utrpení knížete Sternenhocha* zcela zásadní, protože jejím setkáním s postavou Helmuta se veškerý děj příběhu rozbíhá a jejich

66 Klíma, 2010, s. 29-34.

67 S Helžinými vzpomínkami na dětství je možné porovnat promluvu jejího otce. (Klíma, 2010, s. 11-12) Stejná událost (Helžin první tělesný trest) je tu líčen z pohledu jiné postavy. Zajímavé by v tomto ohledu mohlo být i srovnání těchto dvou pasáží a dalšího Klímova textu, a to neúplného *Českého románu*, v němž jsou zachyceny (mimo jiné) vztahy v rodině doktora Volného.

68 Např.: Klíma, 2010, s. 18 (Helga vysvětluje zabití společného syna odporem ke Sternenhochovi), Klíma, 2010, s. 32 (Helga poprvé užívá pro Sternenhocha přezdívku *pan Hnus* v rozmluvě se svým milencem), nebo Klíma, 2010, s. 54-58 (Helžiny promluvy během osudné konfrontace se Sternenhochem).

69 Např. opět zabití syna (Klíma, 2010, s. 18), nebo fyzické násilí proti Sternenhochovi, kdy si Helga před tím, než jej udeří, navlékne rukavici, (Klíma, 2010, s. 19) lze považovat za silně vygradované důkazy Helžina odporu vůči postavě Sternenhocha.

70 Klíma, 2010, s. 24-41.

71 O tomto aspektu postavy Helžina milence pojednáváme blíže v části této kapitoly nazvané *Milenec*.

72 Pojem vůle je jedním z klíčových pojmů Klímovy filozofie, jenž podle Chalupeckého pramení z jeho důsledného imaterialismu. (Chalupecký, 1992, s. 145) Jinými slovy, je-li svět konstruován pouze lidským vědomím, jak lze vyvozovat již z Klímovy filozofické prvotiny *Svět jako vědomí a nic*, je možné ho také libovolně měnit, pokud je ovšem tato vůle dostatečně silná. Ačkoliv se tato práce snaží o čistě naratologickou analýzu Klímova textu, cítíme nutnost na tuto afinitu s jeho filozofií upozornit, protože zvláště idea světa jako myšlenkového konstruktů má pro podobu narativu *Utrpení knížete Sternenhocha* určitý význam, o kterém píšeme dále.

vzájemnou interakcí dochází i k Helžině vraždě, která má pak za následek i Helmutovu následnou transformaci v šílence, jenž ale skrze toto šílenství dojde i ke své konečné podobě pokorného vítěze⁷³, jak je líčen v závěru příběhu. Helga je pro Sternenhocha překážkou⁷⁴, s níž se on musí vypořádat, aby mohl vystoupit ze své pozemské existence.

Postava Helgy je takto v Klímově textu konstruována v souladu s autorovým myšlením, v němž má žena silně ambivalentní, leč zásadní roli. Jak poukázal již Jindřich Chalupecký, Klímův život byl silně poznamenán několika umrtími v jeho rodině, a to zejména smrtí tety, mladší sestry a matky, což se navíc odehrálo v dosti rychlém sledu po sobě. (Chalupecký, 1992, s. 140) Zřejmě proto je žena v Klímových textech⁷⁵ postavou spojující v sobě božství, věčnost a v důsledku tedy i smrt. (Chalupecký, 1992, s. 163-164) Toto spojení je zřejmě přítomné i v postavě Helgy, která je v závěru příběhu nazývána bohyní, (Klíma, 2010 s. 154) ačkoliv Sternenhochovi přináší jeho smrt.

5. 3. Milenec

Poslední postavou *Utrpení knížete Sternenhocha*, které se budeme podrobněji věnovat, je postava Helžina milence. Pokud jsme u předešlých dvou postav Helmuta a Helgy konstatovali jen minimum přímých charakteristik, u postavy Helžina milence máme k dispozici spíše ještě méně než více.

Zatímco u Helmuta a Helgy jsou jasně dána jejich jména, věk, či společenské zařazení (šlechta), a tím i jejich původ, o Helžině milenci není v textu nic, co se týče těchto zcela základních charakteristik postavy. Co ovšem platí o Helžině milenci stejně jako o Helze, je to, že většinu informací o jeho postavě nám opět zprostředkovává postava Helmuta, jehož problematičnost jsme již diskutovali.

Helmut Sternenhoch odhaduje milencův věk na méně než třiatdvacet⁷⁶ let, ovšem nedokáže si zcela poradit s popisem jeho fyzického vzezření, takže dostáváme opět poněkud ambivalentní

⁷³ Klíma, 2010, s. 154.

⁷⁴ Tímto připomíná *Utrpení knížete Sternenhocha* staré mytické narativy, v nichž je hrdina vždycky mužský a jeho překážka vždy v jádru ženská, ať už je její reprezentace v textu jakákoliv, jak dokládá Teresa de Laurentis na mytologických monstrech Medusy a Sfingy. (Laurentis, 1984, s. 108)

⁷⁵ Podobné ženské postavy spojující v sobě jak element božský, tak element smrti jsou Orea a Errata z povídky *Slavná Nemesis*, které se vzájemně doplňují, nebo Gyna a Tenebra z Klímova dramatu *Dios*. Poslední dvě jmenované postavy jsou však spíše soupeřkami, z nichž jedna ztělesňuje spíše ženu-bohyni, druhá ženu-smrt. Postava Helgy je v tomto ohledu výjimečná tím, že jsou v ní přítomny oba tyto póly. Z Klímových textů toto propojení ženy-bohyně a ženy-smrti asi nejnápadněji ilustruje text s názvem *Smrt a Věčnost* z Klímových filozofických *Traktátů a diktátů*, (Klíma, 2017, s. 232-242) kde smrt-věčnost také vystupuje v protikladných ženských podobách krásky a mrtvoly.

⁷⁶ Helga se začíná stýkat se svým milencem právě v tomto věku, protože to je doba, kdy na ní Sternenhoch pozoruje náhlou veselost. (Klíma, 2010, s. 21) a zároveň při sledování Helgy a milence ze svého úkrytu odhaduje jeho věk na nižší než Helžin. (Klíma, 2010, s. 24)

popis částečně dětského, ale vysoce prapodivného, hnusného obličeje⁷⁷, který má velitelské oči a patří k tak urostlému mužskému tělu, že se Sternenhoch přiznává ke své bázni. (Klíma, 2010, s. 24) Sternenhoch dále komentuje milencův neupravený vzhled, jeho zablácený kabát i boty od hlíny. (Klíma, 2010, s. 24) Celé Sternenhochovo líčení Helžiny tajné schůzky s milencem, které je svědkem, pak svědčí o jeho postoji vůči jeho rivalovi, jenž je směsicí strachu a pohrdání⁷⁸.

Určitý prvek tajemnosti pak v charakteristice postavy Helžina milence navozují i kusé informace, které o něm Sternenhoch získá později nařízeným vyšetřováním. Zprávy z vyšetřování zní tak, že milenec přicestoval neznámo odkud, z čeho žil, jakého byl původu, nikdo nevěděl. (Klíma, 2010, s. 60) Jak již bylo řečeno, přímých charakteristik postav nám Klímův text poskytuje minimum, ale u žádné z nich není tento nedostatek nijak akcentován jako u této, už její bezejmennost ještě více zdůrazňuje její tajuplnost.

Milencovo vyjadřování v dialogu s Helgou by mohlo naznačovat ironický odstup od ní, nebo dokonce pohrdání ženami⁷⁹ obecně (Klíma, 2010, s. 25-26), jeho další promluva, v níž až prorocky předpovídá Helžinu brzkou násilnou smrt (Klíma, 2010, s. 36-37) a zejména jeho návštěva u Sternenhocha po Helžině zmizení, (Klíma, 2010, s. 60-65) při níž sám zemře, ale ukazují, že jeho city k Helze skutečně existovaly.

Jak už bylo řečeno dříve, Helga se k této postavě chová podřízeně a oslovuje ho jako by byl nějakou vyšší bytostí, mluví zejména o jeho vůli, nazývá jej bohem a vítězně dovršeným. (Klíma, 2010, s. 35) Nakonec i Sternenhoch se ve své poslední vizi setkává opět s Helžiným milencem, který už pro něj není jen trhanem, ale i Sternenhoch najednou uznává milencovo božství. (Klíma, 2010, s. 148-153) Toto božství bychom ovšem neměli chápat jako božství v běžném křesťanském smyslu tohoto slova, postava Helžina milence je božská spíše v souladu

77 Podobný popis podává Sternenhoch i v případě Helžina otce, kterému se zde pro jeho relativně malou významnost pro události příběhu nevěnujeme blíže. I v jeho případě Sternenhoch shledává kontrast mezi klukovsky potrhým obličejem a magicky žhnoucíma očima. (Klíma, 2010, s. 10)

78 Strach je vyjádřen např. Helmutovým schoulením se do klubíčka před pohledem milence (Klíma, 2010, s. 24), opovržení pak např. přezdívkami, jimiž Helmut Helžina milence častuje, označuje ho za syčáka (Klíma, 2010, s. 24), nebo trhana. (Klíma, 2010, s. 36)

79 Klímovo okázalé pohrdání ženami jako bytostmi, které podléhají svým pudům, považuje Chalupecký za jeho pouhou autostylizaci. (Chalupecký, 2010, s. 163) Ta mohla být (jako mnoho jiného z Klímova myšlení) inspirována filozofií Friedricha Nietzscheho, jehož filozofie (zvláště např. kapitola *O starých i mladých ženách z Tak pravil Zarathustra*) byla také někdy chápána jako negativně zaujatá proti ženám, ačkoliv jeho kategorickým odmítnutím respektování otrocké morálky a cizích příkazů se naopak inspirovaly mnohé feministické autorky, jak ukazuje např. Urs Hefttrich (Hefttrich, 1999, s. 19), nebo Libuše Heczková (Heczková, 2009, s. 28-29) Celkově může *Utrpení knížete Sternenhocha* mnohé interprety díky postavě Helgy svádět k genderovému čtení, které by mohlo přinést také některé zajímavé interpretace.

s Klímovou myšlenkou, že absolutně svobodný člověk nepodléhá žádným afektům⁸⁰ a vlastní extrémně vyvinutou vůli se může stát vyšším člověkem, svým vlastním bohem⁸¹.

Postava Helžina milence se od Helmuta a Helgy liší také tím, že zatímco ostatní dva (Helmut a Helga) se vzájemně popisují, a to dosti vyhroceně, milenec žádnou charakteristiku ostatních postav nepodává, až na zmínku o Helmutově ubohosti (Klíma, 2010, s. 38) a proroctví o Helžině brzké smrti, kterou zdůvodňuje protichůdností jejích jednotlivých duševních vlastností, její výjimečností, jež ji odsuzuje na jedné straně ke zkáze, a zároveň z ní ale činí vyvolenou bytost. (Klíma, 2010, s. 36-37)

5. 4. Postavy Klímova *Utrpení knížete Sternenhocha*

Co jsme tedy zjistili o třech pro fabuli nejzásadnějších postavách Klímova *Utrpení knížete Sternenhocha*? Zjistili jsme zejména to, že tyto postavy nemají mnoho jednoznačných jasně daných charakteristik, zato jsou utvářeny zvláště svojí nepřímou charakteristikou, která je nám zprostředkována jejich činy a jejich vztahy mezi sebou, ale i přímou charakteristikou, když postavy mluví samy o sobě. Často získáváme charakteristiky ostatních dvou postav od postavy Helmuta Sternenhocha, jehož informace jsou ale mnohdy omezeny, a to buď jednoduše kognitivně (Sternenhoch jako postava příběhu některé věci nemůže vědět, např. nedokáže číst myšlenky ostatních postav), nebo jeho vlastními postoji a názory. Dalšími aspekty, jež mohou omezovat schopnost jeho poznání a v důsledku i kvalitu informací, které jsou v textu předkládány, jsou Sternenhochův podprůměrný intelekt a jeho zhoršující se psychický stav. Sternenhochovy soudy o Helze a jejím milenci mohou být nespolehlivé i z důvodu jejich vyhrocených vzájemných vztahů, což lze ovšem předpokládat i u Helžiných soudů o Sternenhochovi a milenci.

Můžeme tedy s určitostí něco tvrdit o postavách příběhu *Utrpení knížete Sternenhocha*, když nám o nich nálezce textu v textové předmluvě mnoho neříká? Když jsou jejich charakteristiky v textu jen letmo načrtnuté a jejich nepřímé charakteristiky máme ze zdrojů, jež můžeme podezírat z předpojatosti? S určitostí můžeme tvrdit jen naprosté minimum, ale o přesný, objektivní popis jednotlivých postav příběhu v tomto narativu neusiluje. Charakteristika postav působí spíše jako skládáčka z různých pohledů, které na sebe tyto postavy vzájemně v určitých momentech vrhají.

Jednotlivé postavy se navzájem nejen posuzují a popisují, ale líčí v příběhu i události, které prožívají. Stávají se vypravěči vlastního příběhu. Jak už jsme naznačili, většinou vypráví

⁸⁰ Helžin milenec si i ve scéně útoku na Sternenhocha počíná celkem klidně a s autoritou, ve chvíli své smrti se dokonce směje. (Klíma, 2010, s. 60-65)

⁸¹ Zhruba takové myšlenky lze najít v textu *Egosolismus, egodeismus*. (Klíma, 2017, s. 258-275)

Helmut Sternenhoch a někdy se dostává ke slovu i Helga Daemona, která je také sama postavou příběhu. Sternenhoch funguje jako průvodce většinou příběhu až do chvíle, kdy už toho není schopen, jelikož umírá. Sternenhochova smrt ale neznamená okamžitý konec, slova se totiž chopí jiný vypravěč.

6. Vypravěč a fokalizace

Problematiku vypravěče a fokalizace jsme se rozhodli probrat v rámci jedné kapitoly, protože spolu obě tyto oblasti velice úzce souvisí.

Podle Mieke Bal je vypravěč médiem, které převádí fabuli v příběh prostřednictvím znaků užitých pro výstavbu narativního textu. (Bal, 2009, s. 9) Autorka záměrně užívá slovo médium, aby zdůraznila, že vypravěč není skutečným člověkem z masa a kostí a že jej v žádném případě nelze zaměnit s autorem textu, spisovatelem jako skutečnou žijící osobou, vypravěč je tedy vždy čistě fiktivním mluvčím. (Bal, 2009, s. 9) V tomto ohledu se Mieke Bal shoduje s většinou naratologů, jelikož od směšování autora a vypravěče se již před delší dobou upustilo a je definován co možná nejméně antropomorfně. (Kubíček, Hrabal, Bílek, 2013, s. 124-125)

V čem už se ale Mieke Bal od mnohých naratologů liší je to, že neužívá téměř žádnou bližší typologii vypravěče, s jakými se můžeme setkat v různých pojetí jiných autorů, a dokonce ruší i distinkci vyprávění v tzv. ich-formě, kdy vypravěč vypráví sám o sobě, a tzv. er-formě, kdy vypravěč vypráví o někom jiném. Mieke Bal říká, že vypravěč je vždy určitým vyprávějícím já, které buď vypráví o sobě samém, anebo o někom jiném. (Bal, 2009, s. 20-21) Rozdíl tedy není v subjektu, který vypráví (ve vypravěči), ale v objektu, o němž je vyprávěno, ten se pak shoduje s vyprávějícím subjektem, nebo ne. V případě, že se shoduje, Bal mluví o vypravěči spojeném s postavou. V případě, že se subjekt a objekt neshoduje, jde o externího vypravěče. (Bal, 2009, s. 21)

Ne vše, co nám vypravěč sděluje, je skutečným vyprávěním. Mnohé výpovědi vypravěče jsou dle Mieke Bal jiného druhu. K takovým výpovědím patří nenarativní komentáře, které často obsahují nejrůznější ideologické výpovědi, (Bal, 2009, s. 31) a popisy, jenž jednak pomáhají zviditelnit a zpřesnit prostor, v němž se fabule odehrává, ale také jsou prostředkem fokalizace, čímž mají nezanedbatelný vliv na ideologické a estetické vyznění textu. (Bal, 2009, s. 35-36)

Fokalizace ale nesestává jen z popisů, ty jsou jen jedním typem z mnoha jejích prostředků. Fokalizace je určitý úhel pohledu, který vypravěč, nebo postava v příběhu zaujímá a tento úhel pohledu má velmi důležitou roli. Mieke Bal totiž upozorňuje, že fokalizace je nezbytným komponentem prezentace všech událostí, a to jak fiktivních, tak historických. (Bal, 2009, s. 145) Odmítá tedy, že by existovalo vyprávění, které by bylo nefokalizované, čili čistě objektivní, protože i externí vypravěči, kteří nejsou vázáni na žádnou postavu, události vždy líčí nějakým způsobem, z určitého úhlu pohledu. (Bal, 2009, s. 145)

Ten, kdo v příběhu fokalizuje, jehož smysly příběh vnímáme, ovšem nemusí být vždy nutně vypravěč, ale může to být, a to i v případě příběhů s externím vypravěčem, některá z postav příběhu. (Bal, 2009, s. 18)

Teorii vypravěče podle Mieke Bal tedy lze shrnout tak, že autorka před vytvářením složité a sofistikované typologie vypravěče dává přednost tomu, že zaměřuje svoji pozornost na to, co nám vypravěč ve své výpovědi říká, jakým způsobem to činí a to vše spojuje do souvislosti s fokalizací jako součástí každého narativu.

Nyní si po tomto krátkém teoretickém úvodu, položíme otázku, jaký je vypravěč v konkrétním případě Klímova *Utrpení knížete Sternenhocha*? Co nám sděluje a jakým způsobem to dělá? Jak v tomto textu funguje fokalizace?

Události příběhu nám v *Utrpení knížete Sternenhocha* líčí několik subjektů. Především dvě postavy, které jsme již stihli představit, čili postava Sternenhocha a Helga, která se ovšem k líčení událostí dostává jen zřídka a opět hlavně v rámci svých promluv. Události poslední části příběhu jsou prezentovány vypravěčem, kvůli jehož přiblížení se nebudeme potýkat jen s touto závěrečnou částí textu, ve které tento vypravěč vystoupí, ale (pro většinu narativů trochu nezvykle) i předmluvou textu *Utrpení knížete Sternenhocha*.

6. 1. Problém předmluvy *Utrpení knížete Sternenhocha*

Předmluvy obecně patří mezi tzv. paratexty, což jsou texty obklopující text hlavní a dodávající k tomuto hlavnímu textu určité informace⁸², které variují na základě toho, s jakým konkrétním paratextem se zrovna setkáváme. Předmluva⁸³ obvykle stojí před textem, ke kterému nějakým způsobem odkazuje. (Genette, 1997, s. 161) U předmluvy obvykle očekáváme, že nám dodá instrukce jak text, který doprovází, číst správně. Tento předpoklad ale nejvíc striktně platí pouze pro předmluvy, které je možné přisoudit autorovi⁸⁴ textu.

Všechny předmluvy, jak ukážeme, takové ale nejsou.

V předmluvě *Utrpení knížete Sternenhocha* místo autora, byť konstruovaného na základě textu, figuruje anonymní nálezce Sternenhochova deníku. Taková předmluva pak může být prostředkem nejrůznějších her a mystifikací a právě s takovým typem předmluvy jsme konfrontováni v tomto případě.

Genette rozlišuje různé typy předmluv dle dvou základních kritérií, z nichž v prvním jde o to, komu lze předmluvu přisoudit, zda autorovi, postavě (pokud se předmluva váže k textu, v

82 Mezi takové informace patří např. je-li text někomu věnován, nebo různé typy poznámek (překladatelské, vydavatelské ad.)

83 Genette ale píše i o její variantě stojící za textem, k němuž odkazuje.

84 Zde nemyslíme autora jako skutečnou žijící osobu, ale autora jako konstrukt, který je budován čtenářem na základě četby konkrétního textu.

němž jsou postavy a nějaké akce), nebo nějaké úplně jiné třetí entitě. (Genette, 1997, s. 178-179) U druhého kritéria rozhoduje otázka, je možné přisoudit předmluvu nějaké reálné osobě⁸⁵, nebo zda se toto přisouzení ukáže jako chybné. Předmluvy, které můžeme přisoudit nějaké reálné osobě, tak, že toto přidělení není negováno žádným jiným paratextem, jsou dle Genetta autentické. (Genette, 1997, s. 179) Pokud nastane opak a přisouzení se ukáže jako chybné, je předmluva apokryfní. (Genette, 1997, s. 179) Pokud předmluvu můžeme přisoudit fiktivní postavě, pak je i tato předmluva fiktivní. (Genette, 1997, s. 179)

Když aplikujeme tato dvě Genettova kritéria na předmluvu *Utrpení knížete Sternenhocha*, zjistíme, že jde jednoznačně o předmluvu fiktivní, kterou ovšem nenapsala žádná z postav příběhu, nýbrž třetí entita, kterou představuje právě nálezce Sternenhochova deníku. Taková předmluva předstírá, že nám je předložen nějaký dokument obvykle bez literárních ambicí (v našem případě knížecí deník) a tento dokument nám předkládá fiktivní subjekt, který může mít jméno⁸⁶, nebo nemusí. V našem případě se setkáváme právě s anonymním nálezcem deníku.

Tyto *fictive allographic prefaces*,⁸⁷ mezi které jsme zařadili i předmluvu *Utrpení knížete Sternenhocha*, mají poněkud podvojnou povahu, jelikož se často snaží budit dojem vážnosti, ačkoliv jsou hříčkou. V těchto předmluvách také často najdeme detaily ohledně přenosu dokumentu, který uvozují (v našem případě jde o deník z pozůstalosti⁸⁸), a o zásazích zprostředkovatele, které buď jsou, nebo nejsou podniknuty. (Genette, 1997, s. 289) V předmluvě *Utrpení knížete Sternenhocha* jsou ediční zásahy nálezce deníku zdůrazněny tak silně, že dochází v důsledku ke znejistění podstaty následujícího hlavního textu. Hlavně nalezcevo doznání, že hrdina příběhu byl značně zintelektualizován, (Klíma, 2010, s. 7) do značné míry zpochybňuje autoritu hlavního vypravěče, kterým je právě postava (dle názoru nálezce deníku) nedostatečně intelektuálního knížete Sternenhocha.

Autor předmluvy, čili nálezce deníku nám v předmluvě neličí žádné dobrodružné okolnosti⁸⁹, jak se mu deník dostal do ruky, zato nám ale vyjeví svůj názor na pokusy o objektivní ztvárnění světa, vždyť strach autora před omyly je podle něj totéž jako obava toho, kdo padl do žumpy, aby se nepoprášil. (Klíma, 2010, s. 7)

85 Na tomto místě záleží skutečně na tom, zda je možná atribuce paratextu reálnému autorovi.

86 Např. v předmluvě Nabokovovy *Lolity*, kterou Genette řadí mezi tyto *fictive allographic prefaces* má subjekt předkládající paměti Humberta Humberta vlastní jméno. (Genette, 1997, s. 288-291)

87 Název ponecháváme bez překladu z anglické podoby Genettovy práce kvůli značné složitosti uspokojivého překladu slova *allographic*, které je odvozené od slova *allograph*, jenž označuje nejen variantní tvar téhož písma, ale i falzifikát podpisu (definice z: <https://www.thefreedictionary.com/allographic>, citováno: 3. 5. 2020)

88 Klíma, 2010, s. 7

89 I ty jsou dle Genetta častým obsahem takových předmluv. (Genette, 1997, s. 289)

Nálezce deníku se v poslední části⁹⁰ *Utrpení knížete Sternenhocha* stane i vypravěčem, jenž nám zprostředkovává události vedoucí ke Sternenhochově smrti. O tom, že nálezce deníku z předmluvy se stává nakonec vypravěčem, nepochybujeme, protože proto existují určité důkazy v textu. Poslední část příběhu je totiž také vyprávěna s určitým despektem ke snaze o objektivitu, ba o umělecké líčení vůbec. (Klíma, 2010, s. 146) A i v tomto místě si nálezce-vypravěč dovoluje jistou libovůli, když přiznává, že události, které líčí, jsou vykonstruovány na základě Sternenhochových zmatených, ale přitom transcendentálně jasných řečí. (Klíma, 2010, s. 146) Nálezce-vypravěč se také, stejně jako v předmluvě, nijak nezdráhá vyjadřovat svůj názor, když nesouhlasí s vědeckým odůvodněním příčiny smrti Helgy a přidává vlastní úsudek, že spáchala sebevraždu. (Klíma, 2010, s. 154) I po formální stránce jsou si předmluva a narativní výpověď vypravěče závěru příběhu podobné, jelikož po částech vyprávěných Sternenhochem v gramatické první osobě singuláru se navrácí forma první osoby plurálu⁹¹ známá právě z předmluvy.

Nálezce-vypravěč svou povahou není přímo spjat s konkrétní postavou příběhu a navíc má přístup k mnohým informacím, které by jako postava příběhu mít zřejmě nemohl. Mezi ně patří nejen přesné zobrazení Sternenhochových myšlenek, (Klíma, 2010, s. 147) které by mu kníže na smrtelné posteli mohl teoreticky ještě vyjevit, ale hlavně to, že je mu známa motivace Helgy, když si při posledním setkání se Sternenhochem konečně sundá závoj, a pak bezděky, jen z touhy otevře oči. (Klíma, 2010, s. 153) To je informace, kterou od umírajícího Sternenhocha dostat jistě nemohl, stejně jako informaci o tom, jakým způsobem viděla Helga Sternenhochovu zjasnělou duši v hladomorně, (Klíma, 2010, s. 154) nebo to, že venku vyšlo slunce a Sternenhochovi příbuzní, hradní sluhové a lékaři se vypravili do hladomorny. (Klíma, 2010, s. 153) Už vůbec pak Sternenhoch nemohl vypovědět o tom, že tato skupinka rozsvěcela své svítilny v hladomorně s opatrnou hrůzou, nebo že tito lidé během vstupu do věže cítili úžas. (Klíma, 2010, s. 153) Z toho všeho tedy vyvozujeme, že jde o externího vypravěče.

Tento vypravěč, který v předmluvě popisoval Sternenhocha lehce pohrdavě jako postavu, kterou je nutno zintelektualizovat, aby jeho deník byl publikovatelný, svůj postoj v závěru mění a projevuje s ním náhle soucit, a to zřejmě proto, že Sternenhoch prostřednictvím svého utrpení a šílenství zázračně zmoudřel, jeho zevnějšek doznal pozitivních změn, takže ho vypravěč nakonec nazývá Pokorným Vítězem. (Klíma, 2010, s. 154)

Události závěru nám nálezce-vypravěč zprostředkovává z pohledu Sternenhocha, proto spolu s ním celou dobu vidíme Helgu živou v bílých šatech s bílým závojem, a nikoliv jen její

⁹⁰ Závěrem, nebo také poslední částí míníme část textu označenou jako římská III.

⁹¹ Taková forma se nazývá autorský plurál.

ostatky ve zbytcích jejího růžového a zeleného oděvu, jenž měla na sobě v den své smrti. (Klíma, 2010, s. 146) Ačkoliv tedy závěr příběhu vypráví externí vypravěč, zprostředkovává nám úhel pohledu postavy Sternenhocha, který je zde tedy fokalizátorem⁹², čili tím, kdo události příběhu konkrétním způsobem vidí, vnímá.

Fokalizátorem ovšem nemusí být nutně jen některá z postav příběhu, může jím být i subjekt stojící mimo příběh. (Bal, 2009, s. 149) V závěru příběhu *Utrpení knížete Sternenhocha* se v pozici fokalizátora s postavou Sternenhocha střídá vypravěč, který ve chvíli, kdy na příběh hledíme z jeho úhlu pohledu, dodává právě ty informace, které Sternenhochovi nemohou být známy, např. již zmíněnou Helžinu přesnou motivaci k otevření očí.

Na krátký okamžik jsou nám události zprostředkovány ještě z dalšího úhlu pohledu, a to z pohledu hradních sluhů, Sternenhochových příbuzných a lékařů, kteří po východu slunce vstoupí do hladomorny. (Klíma, 2010, 153-154) Právě zprostředkování toho, co vidí tito aktéři, působí závěrečný šok, čemuž odpovídá i jejich reakce, kterou ovšem líčí opět vypravěč, kdy tito aktéři utíkají, někteří omdlívací, a až poté se vracejí zpět, aby odtrhli pohybujiícího se⁹³ Sternenhocha od rok starých ostatků Helgy. (Klíma, 2010, s. 154)

Změna fokalizace, která po většinu závěru splývá s postavou Sternenhocha a občas přechází k externímu vypravěči, který dodává sice další informace, ale svým naladěním soucítí s nešťastným, předobrym⁹⁴ knížetem, způsobí v závěru efekt překvapení, šoku, až hrůzy, když se přesune na okamžik ke skupince tvořenou lékaři, sluhy a Sternenhochovými příbuznými. Tato změna v závěru textu má pak zásadní dopad na estetické vyznění celé scény Sternenhochova smíření s Helgou.

6. 2. Postava Sternenhocha v roli vypravěče

Externí vypravěč, kterého jsme identifikovali v právě předešlé podkapitole také jako nálezce Sternenhochova deníku, jenž k tomuto nalezenému materiálu píše i předmluvu, v níž nám sděluje své názory na snahu o objektivní líčení a obhajuje své zásahy do deníku, zaujímá roli vypravěče jen v závěrečné části *Utrpení knížete Sternenhocha* označené římskou číslicí III. Většinu příběhu funguje v roli vypravěče postava knížete Sternenhocha, setkáváme se tedy (řečeno terminologií Mieke Bal) s vypravěčem, jenž je spojen s postavou. Objektem tohoto Sternenhochova vyprávění je Sternenhoch sám, probíhá tedy v gramatické formě singuláru

92 Přesná definice Mieke Bal zní, že fokalizátor je subjekt provádějící fokalizaci, je to bod, z něž jsou elementy příběhu viděny. (Bal, 2009, s. 149)

93 Dle předchozích promluv Helgy a Sternenhocha, v nichž se mluví o oddání se Helgy Sternenhochovi, (Klíma, 2010, s. 152) nebo o uzavření jejich druhého manželství, (Klíma, 2010, s. 148) lze soudit, že jde o pohyby kopulační, což ještě umocňuje šok a zděšení, které recipient textu cítí společně s postavami lékaři, sluhů a příbuzných knížete.

94 Tyto přívlastky užívá sám vypravěč v úvodu poslední části textu. (Klíma, 2010, s. 146)

první osoby, není však po celou dobu úplně stejné, protože jeho první část (v textu označená římskou číslicí I) je formálně tradičním vyprávěním děleným pouze odstavci, jeho druhá část (v textu je označená číslicí římská II) má formu deníkových zápisků opatřených příslušnými daty jednotlivých dnů.

O první části navíc z předmluvy víme, že byla do formy vyprávění pojata až nálezcem Sternenhochova deníku, zatímco do druhé části tento nálezcce zasahoval jen, aby odstranil chyby, jichž se Sternenhoch dopustil. (Klíma, 2010, s. 7) Proto musíme mít při rozboru první části na paměti, že některé výpovědi v ní obsažené, mohou mít zvláštní status, kdy bude obtížné rozhodnout, zda je bezpečně přiřknout postavě Sternenhocha, nebo je spíše považovat za zásah nálezce deníku, který úplně vystoupí jako vypravěč až v závěrečné části textu, kterou jsme probírali v předchozí podkapitole. Zároveň budeme sledovat, kdo v této části příběhu fokalizuje zobrazené události.

Sternenhochovo vyprávění začíná událostí prvního setkání s Helgou. Toto setkání je líčeno z pohledu knížete, je zprostředkováno jeho zrakem, a to doslova, protože popis Helgy, který vzápětí dostáváme je čistě vizuální, týká se jen takových věcí, které je možné na ní vidět, jako je obličej, postava, nebo vlasy. (Klíma, 2010, s. 8) Sternenhoch v roli vypravěče ale zároveň otevřeně přiznává svou subjektivitu, jelikož než podá tento Helžin popis sdělí, že to, co se chystá líčit, byl první jeho dojem z ní. (Klíma, 2010, s. 8) Stejným způsobem jsou podávány i další popisy postav, které se buď příběhem jen mihnou (např. Helžin otec⁹⁵), nebo v něm způsobí zásadní změnu (Helžin milenec⁹⁶). Všechny postavy obvykle vidíme Sternenhochovým očima s výjimkou jeho samotného, jenž je hodnocen nálezcem-vypravěčem a Helgou, která Sternenhocha nikde nepopisuje, ale z jejích promluv a interakcí s ním není nijak obtížné vyčíst, že se jí hnusí⁹⁷.

Po celou dobu Sternenhochova vyprávění je jeho zrak, jeho vidění naprosto klíčovým smyslem, protože skrze své vidění Sternenhoch zprostředkovává vše, kromě sebe samého. Ať už je líčena jakákoliv událost (Sternenhochova žádost o Helžinu ruku⁹⁸, nebo Helžina tajná schůzka s milencem⁹⁹), postavy kolem Sternenhocha jsou nám líčeny jen jeho viděním a vše, co on nemůže vidět, je nám dokonale skryto. Zatímco máme tedy k dispozici někdy až

95 Jeho popis viz. Klíma, 2010, s. 10

96 Jeho popis viz. Klíma, 2010, s. 24

97 Dle Helžiny promluvy k milenci víme, že takový vztah měla ke Sternenhochovi už při jejich prvním setkání na plese. (Klíma, 2010, s. 32)

98 Klíma, 2010, s. 10-14

99 Klíma, 2010, s. 24-41

drobnokresby výrazů tváří¹⁰⁰ jednotlivých postav, jejich nitro je logicky Sternenhochovi, a tím pádem i nám, nepřístupné.

Nejvýraznější je pak tato Sternenhochova vázanost jeho vnímání na zrak v konfrontacích s Helgou, u níž vidí různé změny jejího vzhledu, které jsou doprovázeny i změnami jejích nálad, význam těchto změn si ovšem nedokáže zcela vyložit a když např. tvrdí, že v době jejího těhotenství na ní pozoroval značné duševní změny, podá opět výčet změn spíše fyzického rázu: strnulý pohled vpřed místo klopení očí, rychlejší chůze, úsečnější hlas, vycházky do přírody, smích, hovory s lidmi. (Klíma, 2010, s. 17) Všechno informace, které je možné získat smysly, především zrakiem a sluchem, o její duševní proměně, o jejím rostoucím odporu k němu, nic netuší. Helga je nám tedy ve Sternenhochově vyprávění podobně nepřístupná jako jemu samotnému, dokud ona sama o sobě nezačne promlouvat se svým milencem. Vše je totiž nazíráno z úhlu pohledu Helmuta Sternenhocha, který svým pohledem fokalizuje ostatní postavy kolem sebe.

Nejen postavy jsou fokalizovány Sternenhochem, ale i události.¹⁰¹ Protože jsou ale události líčeny vypravěčem spojeným s postavou, některé věci nám nemůže přesně sdělit, a to nejen ty, které souvisejí s myšlenkami ostatních postav. Události, které Sternenhoch nevypoví, jsou tři. Dvě z nich nevypoví, protože je jako postava příběhu kognitivně omezen, třetí se rozhodne sám zamlčet, protože je zřejmě touto událostí silně traumatizovaný. Sternenhoch nemůže přesně popsat smrt svého syna, protože se jednak vše seběhne velice rychle a Sternenhoch navíc po úderu do hlavy omdlí. (Klíma, 2010, s. 18) Dále nemůže sdělit nic přesného o tom, co Helga dělala během svých zahraničních cest, protože jako postava v příběhu se Helžiných cest neúčastnil, takže nám jeho svědectví o nich přináší jen neurčité domněnky a fámy, které Sternenhoch pouze tlumočí. (Klíma, 2010, s. 19) A nakonec okolnosti své svatební noci, které Sternenhoch úmyslně zamlčí, protože se za své počínání během ní stydí a nechce jej proto svěřit ani stránkám svého deníku. (Klíma, 2010, s. 14)

Při líčení Sternenhochovo prožitků jednotlivých událostí příběhu je zároveň odhalováno jeho nitro, takže lze číst, co v určité chvíli cítí, jak události prožívá. Jeho

100 Např. Sternenhoch vidí, že se Helžině otci po žádosti o ruku jeho dcery ve tváři nepohne ani sval, (Klíma, 2010, s. 11) ale proč jím na uvítanou smýkl na židli si Sternenhoch může vykládat jen svými úvahami. (Klíma, 2010, s. 10)

101 Mieke Bal píše, že fokalizovány jsou v příbězích nejen postavy a události, ale i různé objekty, krajiny, v krátkosti všechny elementy, které v příběhu můžeme najít. (Bal, 2009, s. 153) K fokalizaci prostoru v *Utrpení knížete Sternenhocha* ještě dojdeme.

nejčastěji zakoušenými pocity je zejména zmatek¹⁰² a strach,¹⁰³ které obvykle zažívá oba najednou. Vedle Sternenhochových emocí jsou sdělovány i jeho myšlenky, úmysly a názory, z nichž zejména jeho myšlenky a úmysly¹⁰⁴, jenž se velice rychle mění, detailně dokreslují nitro této postavy-vypravěče. Toto nám zprostředkované nitro pak ukazuje, že některé ze Sternenhochových úvah jsou sebereflexivní, povaha některých z těchto sebereflexivních úvah je ale zvláštní, takže nás nutí zpozornět.

Sternenhoch mívá častá nepříjemná tušení¹⁰⁵ vlastní tragické budoucnosti, k níž je záhadně tažen svým nezvratným osudem, některá místa¹⁰⁶ jeho vyprávění však Sternenhochovu životní katastrofu předpovídají, jako kdyby Sternenhoch své deníkové vyprávění psal až se značným časovým odstupem poté, co se udály všechny jeho útrapy. Díky předmluvě upozorňující na úpravu Sternenhochových zápisků do podoby vyprávění (Klíma, 2010, s. 7) lze ale tyto předzvěsti, které jsou formulovány jako oznámení a ne jako otázky vnitřně zmateného rozpolceného knížete, chápat jako avizované zásahy nálezce deníku.

Ze Sternenhochových nenarativních výpovědí je zajímavá především ta, v níž se přímo obrací k příjemci narativu¹⁰⁷ a vysvětluje pomocí argumentativní textové pasáže¹⁰⁸, proč se ho po všemožném trápení s Helgou nejvíce dotkla její nevěra s jiným mužem. (Klíma, 2010, s. 23) Jeho další komentáře jen potvrzují jeho výrok, že nevěra manželky je pro muže vždy nejpotupnější věcí, (Klíma, 2010, s. 23) protože Helgu chápe jako něco, na co má z pozice jejího manžela právo, zkrátka jako svůj majetek¹⁰⁹. (Klíma, 2010, s. 21)

102 Vybíráme pár textových úseků, kde se Sternenhoch cítí zmaten: Sternenhoch při tanci s Helgou, (Klíma, 2010, s. 9) při odchodu od Helžina otce je zas v chaotickém stavu, (Klíma, 2010, s. 14), nebo poté, co Helga zabije jejich syna, je Sternenhoch zpitomělý úderem do lebky a nechápe, co se stalo. (Klíma, 2010, s. 18)

103 Zde výběr několika textových úseků, v nichž Sternenhoch cítí strach: Sternenhoch si přeje, aby nepotkal Helgu u ní doma, neboť před ní cítí hrozný strach, (Klíma, 2010, s. 10) podobně se bojí jejího otce, (Klíma, 2010, s. 11) strach se Sternenhocha zmocňuje i ve chvíli, kdy se schovává v kamení na pahorku, kde se Helga setkává se svým milencem. (Klíma, 2010, s. 23)

104 Největší smršť zažívá Sternenhochova mysl od chvíle, kdy odhalí Helžinu nevěru. (Klíma, 2010, s. 22-23)

105 Tato tušení pronásledují Sternenhocha od počátku první části vyprávění (Klíma, 2010, s. 9) až do odhalení Helžiny nevěry téměř v jejím závěru. (Klíma, 2010, s. 22)

106 Takovým místem v textu je zejména chvíle, kdy Sternenhoch souhlasí s nejmenovaným básnickým rošťákem, že se s Helgou budou dít strašlivé změny, a to ještě v době, kdy je Helga zcela apatická. (Klíma, 2010, s. 17)

107 Mieke Bal pro označení příjme narativu užívá termín *narratee* a chápe jej jako jeho adresáta a protějšek vypravěče, který je stejně jako vypravěč spíše abstraktní funkcí než osobou. (Bal, 2009, s. 68)

108 Argumentativní textové pasáže jsou části textu odkazující k něčemu všeobecnému, nebo obecně známé věci mimo fabuli. (Bal, 2009, s. 32-33) Sternenhoch na citovaném místě (Klíma, 2010, s. 23) rozebírá, jak moc se mužů obecně dotýká manželská nevěra.

109 Chápat ženu jako majetek manžela je pohled, který, ač vznikl již v prvotních lidských společenstvech ve stejnou dobu s osobním vlastnictvím, přetrvával po celou lidskou historii, tedy i v 19. století. Až ve 20. století s pozvolným upouštěním od skandalizování rozvodů se tento názor začal měnit. Blíže a mnohem rozsáhleji na téma ženy jako majetku manžela (či otce) píše např. Simone de Beauvoir v jedné části svého dvousvazkového díla *The Second Sex*. (Beauvoir, 2010, s. 95-191)

Další část Sternenhochova příběhu sestává již z jeho deníkových zápisků. I nadále je vypravěčem Sternenhoch, který vypráví sám o sobě a veškeré elementy příběhu jsou nám líčeny z jeho úhlu pohledu, jsou fokalizovány skrze něj.

I nadále je jeho primárním zprostředkovacím smyslem zrak, ale k němu se nově přidávají další smysly, o nichž dříve nebyla řeč, a to zejména sluch a také chuť¹¹⁰. Mohou za to Sternenhochovy halucinace, které působí i na další jeho smysly kromě zraku.

Sternenhochovy halucinace, v nichž se mu zjevuje Helga, nejzřetelněji symbolizují zhoršení jeho celkového stavu. Ačkoliv si uvědomuje, že propadá šílenství velice záhy (Klíma, 2010, s. 42), jeho halucinace se stávají postupem času delšími od prvních¹¹¹, kdy Helgu vždy jen zahlédne v nějaké (méně, či více bizarní) podobě, komplexnějšími¹¹², takže s Helžiným preludem později dlouze rozmlouvá a v poslední části¹¹³ textu líčené již jiným, externím vypravěčem, svým preludům podléhá zcela.

Vzhledem k tomu, že i v této části textu je odhaleno Sternenhochovo nitro, můžeme vidět to, co jemu samotnému zůstává již zastřeno jeho postupujícím šílenstvím, že promluvy mrtvé Helgy a situace, v nichž se mu její prelud zjevuje se nápadně podobají způsobu, jakým o ní právě přemýšlí, takže když se obává, že ho zbije jako koně (Klíma, 2010, s. 84), Helga s ním další rozhovor vede s bičíkem v ruce. (Klíma, 2010, s. 102) Když se Sternenhochovi zdá, že Helga prohrála svou posmrtnou bitvu v pekle, (Klíma, 2010, s. 121) Helga mu svou prohru oznamuje v jejich následujícím rozhovoru. (Klíma, 2010, s. 124) Kromě šílenství se Sternenhoch začne potýkat i se zdravotními problémy¹¹⁴ a alkoholismem. (Klíma, 2010, s. 44)

První Sternenhochovy deníkové zápisky se nesou v duchu značné paranoie knížete, jelikož se s určitými událostmi odmítá svěřit i papíru a tvrdí, že Helga zmizela neznámo kam. (Klíma, 2010, s. 42) I tyto zmínky o událostech, které zatím¹¹⁵ ve svém vyprávění zamlčel, nejistota ohledně toho, zda Helga žije, a strach, aby se neprozradil, na něj ale vrhají podezření, že přesně ví, co se s Helgou stalo, které se brzy na to i potvrdí jeho doznáním, že ji zabil. (Klíma, 2010, s. 50)

Pokud je vypravěč podezírán, že něco tají, že je pomýlený, nebo nejedná v souladu s normami díla a autora, který je textem konstruován na základě čtenářovy recepce, mnozí naratologové

110 Sternenhoch slyší Helgu dupat (Klíma, 2010, s. 45) a nakonec s ní i dlouze rozpráví (např. Klíma, 2010, s. 77-83), cítí chuť jejího alkoholu (Klíma, 2010, s. 108).

111 Tyto halucinační záblesky začínají jejím prvním zjevením, které se děje na plese, jehož se Sternenhoch účastní po její smrti. (Klíma, 2010, s. 42)

112 První rozhovor s mrtvou Helgou vede Sternenhoch ve své zámecké zahradě. (Klíma, 2010, s. 77-83)

113 Klíma, 2010, s. 146-154

114 Poprvé v důsledku léčby naordinované psychopatologem Wechselbalgem. (Klíma, 2010, s. 69)

115 Sternenhochovo mlčení o Helžině vraždě modifikuje sled událostí příběhu oproti sledu událostí fabule, což úzce souvisí s aspektem času, kterému se věnujeme dále v této práci.

takového vypravěče nazvou vypravěčem nespolehlivým po vzoru Wayne C. Bootha, jenž tento pojem zavedl. (Booth, 2007, s. 47) My tak ale v případě Sternenhocha nečiníme, protože si uvědomujeme, jak obtížné by bylo snažit se verifikovat jakýkoliv fikční příběh, do nějž máme přístup jen díky instanci vypravěče za předpokladu, že tohoto vypravěče odvrhneme jako nespolehlivého. Takové vymezení navíc předpokládá noetický optimismus, čili přesvědčení, že svět lze objektivně zprostředkovat, (Kubiček, Hrabal, Bílek, 2013, s. 137) což zase odporuje výroku Mieke Bal o fokalizaci, čili zkreslení úhlem pohledu, přítomné v jakémkoliv, tedy i v historickém, nebo nefikčním vyprávění. (Bal, 2009, s. 145)

Co ale můžeme o Sternenhochovi jako vypravěči tvrdit, je to, že tento vypravěč spjatý s postavou, který je zároveň i fokalizátorem událostí, ostatních postav kolem sebe i prostoru¹¹⁶, v němž se pohybuje, má díky své vlastnosti fokalizace možnost zprostředkovat své myšlení, emoce a záměry, ale na druhou stranu pro něj platí i jistá kognitivní omezení, která ale nevyplývají z toho, že je fokalizátorem, ale z faktu, že je zároveň i postavou příběhu. Nemůže nám např. zpřístupnit myšlení a emoce jiných postav příběhu, nejvýraznější je toto omezení vidět v případě postavy Helgy, její myšlenky a emoce odkrývá až její promluva, která zasahuje do Sternenhochova vyprávění.

6. 3. Promluva Helgy

Sternenhochovo vyprávění v textové části označené číslicí římská I je přerušeno dialogem Helgy s jejím milencem, který zaznamenává postava-vypravěč Sternenhoch, kterému ovšem tento dialog připadá nadmíru podivný a otevřeně přiznává, že byl tak zmaten, že jej dokáže reprodukovat jen částečně. (Klíma, 2010, s. 25)

Po úvodní výměně replik mezi Helgou a jejím milencem na téma lásky a vztahů mezi muži a ženami (Klíma, 2010, s. 25-29) Helga začne líčit pro ni nejzásadnější události svého života. V tomto okamžiku schopnost fokalizace přeběhne k postavě Helgy, ačkoliv vypravěčem je Sternenhoch. Helga začne nejprve líčením vzpomínek na své dětství, na způsob, jakým byla vychovávána, aby pak vysvětlila nejzásadnější zážitek¹¹⁷ tohoto úseku svého života, čímž bylo zklamání v jejím otci, který v důsledku tlaku společnosti zcela změnil svůj přístup k Helžině výchově. (Klíma, 2010, s. 29-31) Tato událost Helgu natolik traumatizovala, že upadla do své apatie, která je na samém začátku vyprávění popisována Sternenhochem,

¹¹⁶ Jak se mění prostor v závislosti na Sternenhochově vnímání probíráme později v této práci.

¹¹⁷ Stejnou událost líčí i Helžin otec, ovšem jiným způsobem, liší se zejména zdůvodnění Helžina tělesného trestu. Zatímco Helga míní, že tak učinil kvůli problémům, které vyvolalo její chování otci na pracovišti, (Klíma, 2010, s. 30), Helžin otec tvrdí, že to udělal jen z čistého rozmaru. (Klíma, 2010, s. 12) Je nám tedy dvakrát prezentována stejná událost, ale vždy jinou postavou, a tedy i z jiného úhlu pohledu.

ovšem výhradně zvenčí, pomocí jeho zraku. (Klíma, 2010, s. 8) Až nyní Helžina výpověď osvětluje její nitro, (Klíma, 2010, s. 31-32) které Sternenhochovi bylo přirozeně skryto. Když milenec Helgu přeruší, Helga si bere slovo zpět polovážným, položertovným bušením do jeho hlavy. (Klíma, 2010, s. 33) Tento děj fokalizuje náhle Sternenhoch, což poznáme podle zcela odlišných výrazů, než jaké by na adresu milence užila Helga. Zatímco ona ho oslovuje jako svého jediného (Klíma, 2010, s. 25) a nejvyššího muže, (Klíma, 2010, s. 29) Sternenhoch popisuje ve svém obvyklém negativně zaujatém způsobu milence, jak ani nevyndal fajfku z huby a jen se šklebil. (Klíma, 2010, s. 33)

Takto rychle přeskočí schopnost fokalizace ještě jednou, a to v momentě, kdy Helga komentuje ze svého hlediska onu náhlou veselost, (Klíma, 2010, s. 21-22) kterou na ní pozoruje překvapený Sternenhoch, když ještě netuší, že příčinou této náhlé veselosti, je Helžin milenec, což mu osvětlí až právě tento rozhovor. V jednu chvíli Helga zasypává milence lichotkami, aby vzápětí Sternenhoch popisoval s jednoznačným opovržením, jak Helga milenci (pro něj trhanovi) líbá dřavé boty a zablácené kalhoty. (Klíma, 2010, s. 35) Výsledný efekt tohoto rychlého střídání fokalizace mezi Sternenhochem a Helgou nejenom činí celý výjev poněkud komickým, ale zejména dobře ilustruje, jak důležitou roli hraje fokalizace právě v tomto narativu.

Když jsme ukázali, s jakými nesnázemi se setkává snaha o vyabstrahování nějaké bližší charakteristiky postav *Utrpení knížete Sternenhocha*, tak jsme problém všudypřítomné, ale neustále se proměňující fokalizace jen naznačili. Nicméně i tato nejistota ohledně charakteristiky postav vyvěrá právě z fokalizace, protože jakýkoliv popis postavy lze z textu vyčíst, jedná se vždy o popis z určitého úhlu pohledu. Na problematice líčení jednotlivých událostí jednotlivými vypravěči je tato neutuchající subjektivita ještě zřetelnější a v důsledku vede k absenci možnosti verifikovat, jak se události příběhu skutečně odehrály. Na obhajobu tohoto našeho tvrzení ještě uvedeme asi nejnapadnější příklad, a tím je trojí líčení toho, co se dělo v hladomorně po Sternenhochově odchodu.

6. 4. Jedna událost - různé možnosti

Poté, co Sternenhoch konečně po svém zdráhání vylíčí vraždu Helgy (Klíma, 2010, s. 53-58) svěří se stránkám svého deníku i se svou nejistotou, kterou prožíval po tom, co za Helgou zavřel dveře hladomorny. Helga zřejmě umírala v hladomorně delší dobu, jak k tomu přesně ale došlo, nelze z informací, které máme přesně určit.

Tato událost je nám líčena Sternenhochem, který poté, co Helgu zavřel do hladomorny ve věži, kde se hladomorna nachází, tam i vícekrát denně chodil, ale nikdy se neodvážil otevřít

také druhé dveře s zjistit, zda Helga ještě žije a pustit ji ven, pokud by ji našel ještě živou. (Klíma, 2010, s. 59) Sternenhoch zůstává vždy za dveřmi a slyší jen hrůzyplné zvuky, které ho pronásledují, takže se rozhodne odcestovat pryč. (Klíma, 2010, s. 59) Zvuky slyší ale i když je vzdálen z hradu, kde se všechno odehrálo, ve své hlavě, takže se rozhodne po deseti dnech vrátit, klepe na dveře hladomorny a volá Helgu, zda je živá, odpovědí je mu ale jen hrobové ticho. (Klíma, 2010, s. 59)

Samozřejmě Sternenhoch jako vypravěč spojený s postavou logicky nemůže líčit událost, u níž nebyl přítomen. Na druhou stranu je ale schopen vylíčit svou nejistotu ohledně toho, zda Helga uprchla, nebo zemřela, způsobenou tím, že ji spatří nejprve na plese ve třinácté komnatě (Klíma, 2010, s. 42-43) a později i na procházce u lesa. (Klíma, 2010, s. 45) Tato jeho nejistota ho trápí tak moc, že se rozhodne vstoupit do hladomorny, kde podle mrtvolného zápachu a dvou nehybných skvrn v barvách jejího oblečení, které na sobě Helga měla v den, kdy ji do hladomorny zavřel a které spatří v chabě osvětlené hladomorně, usoudí, že zemřela. (Klíma, 2010, s. 49)

Kníže ale i nadále tápe, neví, co je horší, zda to, že má halucinace, nebo že se mu zjevuje duch mrtvé manželky, takže se začne uchýlovat k verzi, že Helga uprchla a pouze předstírá, že je mrtvá, aby se mu pomstila, (Klíma, 2010, s. 84-85) a to i přesto, že už s ní v jednom ze svých vidění již hovořil a dostal od ní líčení toho, jak v hladomorně marně hledala ve zdi ostrý vyčnívající kámen, aby mohla o něj přeříznout svá pouta a pokusit se uprchnout. (Klíma, 2010, s. 78-79) Během této Helžiny promluvy je s fokalizací nakládáno podobně jako při jejím rozhovoru s milencem: Helga líčí událost, mluví o svých pocitech, ale její promluva je čas od času nabourána myšlenkami Helmutovými a Helžiným obrazem zprostředkovaným jeho zrakem, čteme tedy těsně vedle sebe v rámci po sobě jdoucích dvou řádků, vložených do Helžina líčení, jak si Sternenhoch myslí, že jako první z lidí slyší něco o tom, co bude po smrti, a přitom hledí na to, jak se Helga zatřásla. (Klíma, 2010, s. 79) Helga svůj pobyt v hladomorně vylíčí později ještě jednou, tentokrát ale onen ostrý ze zdi vyčnívající kámen našla a z hladomorny uprchla. (Klíma, 2010, s. 132-134)

Otázku, zda Helga přežila, nebo ne tedy s jistotou zodpoví až extrení vypravěč-nálezce v samotném závěru příběhu, když zmíní, že v hladomorně opravdu ležely kosti rok staré mrtvoly, (Klíma, 2010, s. 154) ale ani on nevyvrátí spekulace, zda Helga zemřela žízni, nebo spáchala poněkud bizarním způsobem¹¹⁸ sebevraždu, ba k nim ještě spíše svým subjektivním soudem přispívá. (Klíma, 2010, s. 154) Ani externí vypravěč s určitostí neverifikuje svět,

¹¹⁸ Spoutaná Helga si rozkousala ramena i kolena, vůbec vše, kam zuby mohla dosáhnout. (Klíma, 2010, s. 154)

který je nám zobrazován a dráždivá neurčitost příběhu stále vybízející k dalším interpretacím zůstává.

7. Význam fokalizace pro text *Utrpení knížete Sternenhocha*

Dosavadní výsledky naratologického rozboru *Utrpení knížete Sternenhocha* ukázaly, že se v tomto příběhu pracuje velice silně s fokalizací, a to způsobem, že v některých momentech nelze určit, jak se události vlastně staly. Tento literární postup nám vlastně již byl avizován předmluvou *Utrpení knížete Sternenhocha*, kde vypravěč-nálezce označuje obavy před zkresleným zobrazením světa v literární tvorbě za zcela zbytečné. (Klíma, 2010, s. 7) I z tohoto důvodu si dovoluje Sternenhochovy zápisky upravovat. Máme-li tento komentář z předmluvy stále na mysli, jsou rozpaky nad nemožností vynesení nějakého zcela určitého soudu nad všemi událostmi příběhu, mnohem menší.

Literární postup, který připouští pluralitu zobrazení jednotlivých postav a událostí, je zcela dobře možný, od určité doby dokonce poměrně běžný. Autor¹¹⁹ jakékoliv písemnosti totiž jako vypravěč objektivních skutečností ustupuje zcela do pozadí, což konstatoval již Erich Auerbach, když se v závěrečné¹²⁰ kapitole jeho známé knihy *Mimésis* zabývající se interpretací skutečnosti v literárním zpracování pustí do rozboru románu *K majáku* od Virginie Woolf. (Auerbach, 1998, s. 451)

Auerbach tuto tendenci opouštění sdělování objektivní skutečnosti rozpoznává v literatuře zhruba od dob první světové války (Auerbach, 198, s. 460) a jmenuje několik¹²¹ jejích znaků, z nichž některé jsme prokázali i v textu *Utrpení knížete Sternenhocha*. Prvním takovým znakem je, že téměř všechno, co se v textu objevuje, jeví se jako odraz ve vědomí postav příběhu (Auerbach, 1998, s. 451) a druhým znakem je, že nejsou reprezentovány dojmy vědomí výhradně jednoho subjektu, nýbrž mnoha střídajících se subjektů. (Auerbach, 1998, s. 453)

V *Utrpení knížete Sternenhocha* tento moderní postup¹²² není tak silně propracovaný jako v dílech, která zmiňuje Auerbach, (např. již vzpomínaný román *K majáku* s nímž Auerbach pracuje, nebo *Odysseus*¹²³ Jamese Joyce) ale lze jej také zachytit už jen v tom, že

119 V *Mimésis* ještě není užito pozdějších konceptů, které vylučují autora z masa a kostí z úvah o jeho literárním textu, takže Auerbach ještě píše, že se v textu nepředávají objektivní znalosti, až má Virginie Woolf o předmětech své tvůrčí fantazie. (Auerbach, 1998, 452) Může za to především stáří Auerbachovy studie, která poprvé vyšla roku 1946, (Auerbach, 1998, s. 471) to ale podle nás neznámá, že by jednotlivé rysy moderního literárního postupu, které Auerbach určil, ztratily již svou platnost.

120 Považujeme za signifikantní už jen to, že se poslední kapitola Auerbachovy knihy zabývá právě moderními narativy. Ty se totiž nejvíce vzdalují *mimésis*, jak ji nastínil Platón, tedy jako umělcovo napodobení reality, která je odleskem určitého objektu ve světě božských idejí. (Platón, 2001, s. 305-309)

121 Auerbach takových znaků nachází u Virginie Woolf samozřejmě více, a to např. že pokud spisovatel už podává nějakou zprávu, která se jeví jako bezpečně faktická, je tato zpráva pouze podnětem pro to, co má vybavovat v myšlenkách postav. (Auerbach, 1998, s. 457) Znaky moderního literárního postupu, které jsme v *Utrpení knížete Sternenhocha* nenalezli, ale necháváme stranou.

122 Označení užívá Auerbach, když píše o textu Virginie Woolf. (Auerbach, 2010, s. 453)

123 Auerbach, 1998, s. 465

ačkoliv je nám většina příběhu zprostředkována vědomím a smysly knížete Sternenhocha, je toto zprostředkovávání nabouráváno tu externím vypravěčem, tu Helgou a na okamžik i Helžiným otcem, který přináší Helžinu alternativní charakteristiku v rozhovoru se Sternenhochem, jenž přišel požádat o její ruku, (Klíma, 2010, s. 11-12) nebo dokonce blíže neurčitými skupinkami¹²⁴ aktérů, jako jsou sluhové, lékaři a Sternenhochovi příbuzní, jejichž pohled je nám zprostředkován vypravěčem v tom nejexponovanějším momentu závěru celého příběhu, což působí i závěrečný šokující efekt. (Klíma, 2010, s. 154)

Auerbach v námi citované kapitole své *Mimésis*, vysvětluje i důvody vzniku tohoto moderního postupu v literatuře, a to zejména historickou situací, v níž rozšíření lidského horizontu, poznatků, myšlenek a životních možností, jejichž začátek Auerbach klade do 16. století, zrychlilo se v 19. století a ve 20. století pak nabylo tempa až extrémního. (Auerbach, 1998, s. 463-464) Extrémní tempo vývoje plodilo tím větší zmatek, čím více byly všeobecné změny ve svém celku nepřehlednější, docházelo k nim totiž v mnoha jednotlivých oblastech vědy techniky i hospodářství, takže nikdo nebyl schopen předvídat, či posoudit nové celkové situace. (Auerbach, 1998, s. 464) Kromě toho se přibližováním lidí na stále se zmenšující zemi zostřilo povědomí rozdílnosti životních situací a názorů. (Auerbach, 1998, s. 464) Rozdílné názory se mezi sebou začaly srážet a otřásat v Evropě náboženskými, filosofickými a mravními zásadami starého dědictví i osvícenskými myšlenkami demokracie a liberalismu. (Auerbach, 1998, s. 464) Ještě v 19. století a na počátku 20. století vládlo jasně formulovatelné a uznávané společenství myšlení, takže spisovatelé zobrazující skutečnost měli k dispozici spolehlivá kritéria k jejímu uspořádání, později ale roste sklon k subjektivistické perspektivě. (Auerbach, 1998, s. 464-465)

Utrpení knížete Sternenhocha dokazuje tento vývoj, tuto sílící tendenci právě k subjektivistické zobrazovací perspektivě. Ostatně nelze očekávat, že by prozaický text autora, který byl zároveň i filozofem označujícím absolutní subjektivismus za nevyvratný¹²⁵, (Klíma, 2017, s. 25) nezobrazoval celý příběh subjektivisticky. Stačí nám nahlédnout do jeho filozofického debutu *Svět jako vědomí a nic*, abychom pochopili, že subjektivistická zobrazovací perspektiva Klímovi v jeho prozaické tvorbě musela vyhovovat, protože právě ona mu nahrávala propojování této jeho tvorby s jeho díly filozofickými.

124 V příběhě textu románu *K majáku* Auerbach upozorňuje, že zde v jeden moment vyslovují své domněnky o paní Ramsayové prostě jen nějakí lidé. (Auerbach, 1998, s. 449-450)

125 Klímův specifický výraz nevyvratný přebíráme přímo od něj z vydání *Světa jako vědomí a nic* v rámci *Sebraných spisů III*.

Svět je jen můj duševní stav, (Klíma, 2017, s. 25) dočteme se vícekrát¹²⁶ v textu *Světa jako vědomí a nic*. S tímto výrokiem na paměti nám bude hned jasnější, proč je *Utrpení knížete Sternenhocha* konstruováno tak, že charakteristika jedné postavy je z podstatné části tvořena jen dojmy ostatních postav, které na ni hledí. Proč jsou některé z událostí konstruovány takovým způsobem, že u nich nedokážeme přesně vyvodit, jak proběhly.

Už Jindřich Chalupecký považuje za poněkud zjednodušené, kdybychom měli Klímovy filozofické spekulace pokládat za výklad jeho prozaického díla a toto jeho filozofické dílo za názornou aplikaci jeho filozofování. (Chalupecký, 1992, 138) Místo toho navrhuje hledat smysl Klímova životního a uměleckého usilování mezi obojím, či v obojím, v nějakém společném východisku jeho filozofického i básnického díla. (Chalupecký, 1992, s. 138)

My se na základě našeho rozboru jednotlivých složek narativu Klímova v současnosti nejznámějšího textu domníváme, že souvislost mezi Klímovou filozofií a prózou neprokazují jen promluvy jeho postav, v nichž se to jen hemží pro Klímovu filozofii důležitými pojmy jako např. trvání po smrti¹²⁷, (Klíma, 2010, s. 79-83) nebo vůle¹²⁸, (Klíma, 2010, s. 33-34) ale že mu jedna z jeho základních filozofických myšlenek, k nimž patří právě ono přesvědčení, že svět je jen duševním stavem individua, posloužil jako vodítko pro výstavbu světa v jeho narativu, který je záměrně konstruován tak, aby byla pravdivá další ze základních Klímových filozofických myšlenek, že vše je zároveň pravdou i lží, (Klíma, 2017, s. 19) že všechna přání a pomyšlení musí jednou dojít ke splnění a uskutečnění, (Klíma, 2017, s. 37) čímž se v podstatě všechny protiklady anulují¹²⁹, takže nezáleží na žádných rozdílech, tudíž ani na rozdílu mezi tím, co je pravda a co ne.

Ideu pravdy považuje Klíma za zbytečnou, když hořce poznamenává, že na ničem nelpěl člověk tak naprosto jako na pravdě. (Klíma, 2017, s. 251) Člověka nutkavě hledajícího pravdu nazývá hlemýžděm bez skořápky a s despektem dodává, že pravda není spojená s lidskou

126 Znova již o pouhých deset stran dále. (Klíma, 2017, s. 35) Tuto svou základní myšlenku Klíma opakuje zejména v první části s názvem *Všeobecné*

127 Odkazujeme na celou, dosti rozsáhlou promluvu Helgy líčící svůj pobyt v pekle, který prožívá jako neuvěřitelně dlouhý sen. Jako doplněk k této Helžině promluvě lze číst Klímův text *Trvání po smrti*, v němž autor vysvětluje, proč nepochybuje o věčném trvání ducha. (Klíma, 2017, s. 459-463)

128 Téma vůle se objevuje výrazně např. v Klímově textu *Moje filosofická konfese a dodatky k ní*, (Klíma, 2017, s. 411-430) zde vystupují např. hypertrofie vůle, nebo Absolutní Vůle.

129 Toto z počátku lákavě znějící uskutečnění všech přání a pomyšlení ve výsledku otvírá cestu k nihilismu, protože svět je pak bez jakékoliv hodnoty. (Klíma, 2017, s. 37) Jako ilustraci této neutralizace všech protikladů lze číst i závěrečné smíření Sternenhocha s Helgou, kdy Sternenhoch konečně dochází náklonosti od Helgy, ale zároveň přichází o svůj život.

bytostí a že je chybné, aby se člověk choval, jako by se za královstvím pravdy černalo jen pusté nic. (Klíma, 2017, s. 251)

Ještě další okolnost pramenící z Klímových filozofických tezí může pomoci pochopit, proč je *Utrpení knížete Sternenhocha* dílem tak mnohotvárným, že jej lze opakovaně interpretovat, číst novými způsoby, nebo i nově adaptovat. Klíma v určitém momentu¹³⁰ svého filozofického vývoje došel k myšlence, že pokud není ve světě nic pevně daného, svět může být neustále nově vytvářen a stát se absolutně svobodnou hrou, že hra je jedinou možnou činností božského ega obdařeného svrchovanou vůlí. (Klíma, 2017, s. 254-255)

Tato idea by mohla osvětlovat způsob Klímovy prozaické tvorby, protože i přes její častou morbidnost vypůjčenou z triviální literatury¹³¹ v ní často najdeme i humor a zvláště pak hravost. Hravosti Klímovy prózy pak nahrává i Chalupického názor, že Klímovi její psaní nesloužilo primárně k deklaraci jeho filozofických názorů, ačkoliv z nich tato próza vychází, ale měla v ekonomii jeho tvorby vlastní funkci, jelikož jeho próza byla především výrazem jeho spontánní radosti z fabulace. (Chalupecký, 1992, s. 164)

Subjektivismus, odmítnutí snahy o poznání objektivní pravdy a představa světa jako božské hry jsou možné principy, které daly narativní struktuře *Utrpení knížete Sternenhocha* její tvar. Tento způsob tvorby pak ve výsledku zřejmě způsobil, že i konečná podoba *Utrpení knížete Sternenhocha* vykazuje jak výše zmíněné afinity s mnohými moderními literárními texty, tak i určité rysy tradičnější. Kde se v narativu tyto avizované tradičnější rysy nachází ukáže tato práce při rozboru ztvárnění času a prostoru v *Utrpení knížete Sternenhocha*.

130 Chalupický tento moment datuje podle Klímova zápisu do roku 1922, ale zároveň připomíná, že idea světa jako hry se objevuje už v jeho statích z roku 1913, což byla doba, kdy při svém praktickém provozování filozofie zažíval nejvíce svých extatických zkušeností. (Chalupecký, 1992, s. 151) Extatické stavy byly později ovšem střídány naopak depresemi, které rozebírá zejména Urs Heftrich, když analyzuje vztah Klímovy filozofie k filozofii Friedricha Nietzscheho. (Heftrich, 1999, s. 54-63)

131 Na určité prvky vypůjčené z neumělecké literatury upozorňují jak Chalupický, který vzpomíná zvláště pokleslý romantismus lidového románu a jeho přebujelou fantastiku, nečekané dějové zvraty a hrubé efekty (Chalupecký, 1992, s. 164), tak i Hodrová, která hodnotí arzenál některých Klímových prvků v zobrazení prostoru, kterému se tato práce věnuje v další kapitole, za tradiční a značně pokleslý zároveň. (Hodrová, 1997, s. 204)

8. Čas a prostor v *Utrpení knížete Sternenhocha*

Pro časově zakotvené druhy umění, mezi něž patří, kromě např. filmu, i narativy, je vždy určen nějaký konkrétně daný čas. (Bal, 2009, s. 77) Psaný text je navíc lineární v tom smyslu, že slova následují v řadě za sebou a skládají se do vět, které pak také následují za sebou.

Narativy tudíž mají dokonce dvojí linearitu, první, kterou jsme právě popsali, je čistě textová, druhá je linearita fabule, což znamená posloupnost událostí. (Bal, 2009, s. 80)

Události, jež tvoří fabuli ale nemusí být představeny vždy ve svém přirozeném chronologickém pořadí, ale mohou být v konkrétním prezentovaném příběhu poskládány i jinak, takovému přeskupení událostí se říká anachronie¹³². (Bal, 2009, s. 82) Tyto odchylky mezi pořadím událostí fabule a pořadím prezentace těchto událostí v příběhu jsou velice běžné, podle Mieke Bal se dokonce objevují i v literárních dílech, která se snaží striktně dodržovat chronologický řád událostí fabule. (Bal, 2009, s. 82) Odchylky od chronologie se projevují jako závažnější zejména ve fabulích, které jsou komplexní. (Bal, 2009, s. 82)

Mieke Bal rozlišuje u anachronií jejich směr, čili to, zda odkazují dopředu od okamžiku, kdy se ve fabuli objeví, a jsou tedy anticipacemi (předpověďmi budoucích událostí fabule), nebo dozadu od okamžiku, kdy se objevují ve fabuli, a jsou tedy ohlédnutím¹³³ (retrospekce k některé minulé události fabule). (Bal, 2009, s. 83) Dále jejich vzdálenost, čili jak daleko do minulosti, či budoucnosti od přerušené události, do níž anachronie vstoupila, tato anachronie dosahuje (Bal, 2009, s. 88-89) a jejich rozsah, který vyjadřuje, jak dlouhý časový úsek je zastřešen konkrétní anachronií. (Bal, 2009, s. 91)

Ani *Utrpení knížete Sternenhocha* není v tomto ohledu výjimečným dílem, v němž by se neobjevovala žádná anachronie. Vzhledem k fabuli se zde vyskytuje důležitá anachronie vyličení zabití Helgy, která nenásleduje chronologicky poté, co Sternenhoch odhalí její nevěru, ale až po jeho vyhýbání se líčení této události a návštěvě věže, kde se nachází hladomorna, o skoro celé čtyři měsíce¹³⁴ později. V podobě ohlédnutí (retroversion) je v příběhu líčena i smrt Helžina milence. (Klíma, 2010, s. 60-65)

Čas je v případě *Utrpení knížete Sternenhocha* až neobvykle přesně daný, protože text nám nabízí mnoho časových údajů, z nichž lze čas, který je v příběhu zobrazen, jednoduše sestavit,

¹³² Anachroniemi a funkcí času ve vyprávění obecně se hojně zabývá i Gérard Genette ve své *Rozpravě o vyprávění*.

¹³³ Mieke Bal užívá slovo retroversion, jehož primární význam je ohýbání něčeho vzad a užívá se i v lékařství pro chorobné stavy, kdy je nějaký orgán nepřírozně zkroucen směrem k páteři (viz. <https://www.thefreedictionary.com/retroversion>, citováno: 5. 5. 2020), proto jsme se rozhodli užívat raději jeho sekundární, ovšem silně neodborný překlad ohlédnutí. V podstatě ale termín retroversion znamená u Mieke Bal totéž, co analepse u Gérarda Genetta, čili událost, která právě probíhající události chronologicky předcházela.

¹³⁴ Helga má podle plánu se svým milencem odcestovat 19. srpna, to jí ovšem Sternenhoch překazí a zavře ji do hladomorny, kam se sám odváží vkročit až 13. prosince.

čemuž napomáhá i forma textu. Deníkové zápisky, které tvoří část textu označenou římskou číslicí II jsou označeny vždy přesným datem.

Způsob nakládání s časem je navíc předem avizován již v předmluvě vypravěčem-nálezcem, jenž oznamuje, že události do 19. srpna 1912 jsou podány jen v nejhlavnějších rysech, ne v podobě deníku, neboť jsou dle něj jen prologem k vlastnímu ději. (Klíma, 2010, s. 7)

Rozsahem spíše kratší text označený římskou číslicí I tak díky této předem ohlášené zkratce zachycuje šest let¹³⁵ Sternenhochova života s Helgou.

Na tomto místě se v *Utrpení knížete Sternenhocha* manipuluje s rytmem¹³⁶ vyprávění. Ten v podstatě ukazuje rychlost konkrétního vyprávění a je vztahem mezi množstvím času, jenž uplyne v událostech fabule a množstvím času, který je věnován prezentaci těchto událostí. (Bal, 2009, s. 98) Pokud jsou dlouhé časové úseky prezentovány krátkými částmi textu, jedná se o shrnutí. S ním se výrazně pracuje právě v této části textu, když Sternenhoch např. zcela nedramaticky vylíčí, jak byl svědkem zápasu Helgy s jejím otcem, jediným souvětim. (Klíma, 2010, s. 19) V roli vypravěče tak činí, protože tato událost nemá žádný zásadní význam¹³⁷ pro další následující události fabule.

Sternenhochovy následující deníkové zápisky pak zachycují další rok¹³⁸ jeho života, jehož náplní je zejména jeho nakonec marný boj se šílenstvím, který vyvrcholí na den prvního výročí Helžina zavření do hladomorny. Ačkoliv je v závěru konstatováno, že Helga zemřela až o čtrnáct dní později, (Klíma, 2010, s. 154) z hlediska představy neodvratnosti

Sternenhochova osudu, která se v textu až obsedantně od začátku opakuje¹³⁹, bylo ale rozhodnuto právě už 19. srpna, proto Sternenhoch v tentýž den o rok později musí vejít do hladomorny, aby byla tato celou dobu v textu budovaná představa neodvratnosti potvrzena.

Ve třetí části vyprávění zprostředkované externím vypravěčem-nálezcem zachycuje další dva dny,¹⁴⁰ z nichž nejpodrobněji jsou líčeny pouze události v hladomorně od zhruba půl páté ráno (Klíma, 2010, s. 144) do východu slunce. (Klíma, 2010, s. 153-154)

135 V době prvního setkání Helgy a Helmuta je Helze 17 let, (Klíma, 2010, s. 8) když první část končí, je Helze už 23 let. (Klíma, 2010, s. 21)

136 Stanovit nějaké obecně platné měřítko přirozeného rytmu vyprávění, které by mělo určit, jak dlouho by se měla prezentovat určitá událost fabule, je velmi problematické. (Bal, 2009, s. 98-99)

137 V narativech je obvyklé extenzivně popisovat pouze události relevantní pro další vývoj fabule. (Bal, 2009, s. 102)

138 Zápisky jsou datovány od 19. srpna do 19. srpna.

139 V kapitole o vypravěči a fokalizaci jsme upozornili na tyto předtuchy zlého osudu.

140 Vypravěč oznamuje, že kníže zemřel o dva dny později na otravu krve. (Klíma, 2010, s. 154)

Časový úsek popsaný ve fabuli může mít nejružnější trvání¹⁴¹ (Bal, 2009, s. 213) a toto trvání nekoresponduje nijak s délkou textu, což dokazuje i text *Utrpení knížete Sternenhocha*, jehož nejdelší textová část nezachycuje události s nejdelším trváním (v tomto případě šest let), ale události jednoho roku.

Mieke Bal dále zmiňuje, že některé typy narativů potřebují postihnout spíše časové úseky trvající dlouho (např. životopis, válečný román), nebo krátce podle toho, zda jim jde spíše o zobrazení plynutí času, nebo o popis momentu krize, většina fabulí ale směřuje zobrazování obojího a pokud zobrazení jednoho převažuje nad zobrazením druhého, bývá to jen určitá tendence. (Bal, 2009, s. 215-216)

Ani v tomto ohledu se fabule *Utrpení knížete Sternenhocha* neliší od většiny ostatních fabulí, obsahuje totiž jak zobrazení plynutí času, které je zajištěno především velmi přesnými časovými údaji, tak zobrazení momentů krize.

Jak už jsme řekli, události prezentované v narativních textech vždy trvají nějakou určitou dobu, vyžadují tedy nějaký čas. Vedle času události vyžadují i nějaký prostor, kde se mohou odehrávat. (Bal, 2009, s. 219) Stejně tak jednání postav příběhu vyžaduje nějaký prostor, v němž toto jednání postav může probíhat. (Bal, 2009, s. 143) Další složkou narativu, které se budeme nyní věnovat, bude tedy prostor.

Prostor obvykle v *Utrpení knížete Sternenhocha* není nijak precizně popisován s výjimkou věže, (Klíma, 2010, s. 48-49) v níž je ukryta tajná hladomorna, o níž ví jen kníže, že ji tam jeho předkové nechali zbudovat. (Klíma, 2010, s. 56) Mohlo by se tedy kvůli tomu zdát, že prostor nehraje příliš velkou roli, což ale není úplně pravda, líčení prostoru totiž dokresluje zejména Sternenhochovy nepříjemné pocity během příběhu. Mezi Sternenhochovými pocity a prostorem tak vzniká vztah. Pokud Sternenhoch cítí nějakou negativní emoci, prostor je vyličen ve stejném duchu.

Sternenhoch si jako aristokrat může dovolit vícero rezidencí, takže se během děje přesouvá mezi vilami poblíž Berlína, zámkem Saustein, kde nejraději bydlí, (Klíma, 2010, s. 45) a hradem Rattentempel, v jehož věži je ukryta právě ona hladomorna, kam zavře Helgu.

Zatímco z první Sternenhochovy zmínky o tomto hradu lze slyšet lehce naznačenou hrdost, protože tato zmínka představuje hrad jako ohromnou černou budovu ležící v pohoří Harzském a jednu z nejmohutnějších a nejstarších středověkých památek v Německu, (Klíma, 2010, s. 22) potom, co Sternenhoch v jeho hladomorně nechá zemřít Helgu, jeho postoj k tomuto jeho sídlu se zcela změní. Najednou je pro něj Rattentempel děsný. (Klíma, 2010, s. 47)

141 Asi nejpodrobněji se vztahem mezi časem vyprávění, čili tím, jak dlouho je nám líčen v textu nějaký konkrétní časový úsek, a časem vyprávěným, čili jak dlouho tento vyprávěný časový úsek trvá v příběhu, zabýval Paul Ricoeur ve své práci *Hry s časem*.

Podle Mieke Bal je důležité, jak prožívá prostor postava, která se v něm pohybuje. (Bal, 2009, s. 140) Sternenhoch je navíc nejen touto prostor zažívající postavou, ale i hlavním vypravěčem a ve většině případů i fokalizátorem, takže jsou nám události i postavy obvykle líčeny z jeho úhlu pohledu. Prostor není líčen příliš často, ale pokud již je, děje se to opět skrz Sternenhochův zrak a ten je v celém příběhu silně ovlivněn jeho emocemi. Před hradem Rattentemplem dostává doslova strach a ani se neodvažuje pohlédnout na jeho věž s hlodomornou. (Klíma, 2010, s. 47) Tento strach vygraduje asi nejvíce, když se má jít přesvědčit, zda je Helga mrtvá, nebo ne (Klíma, 2010, s. 48-50) a Sternenhochův duševní stav se v příběhu skutečně stává jeho zevním světem.

Další ze vzácných líčení prostoru Sternenhoch podává, když se vzdaluje ze sálu, kde probíhá dvorní ples, řadou vzájemně průchozích pokojů až do třináctého, který je slepý. (Klíma, 2010, s. 43) I zde je Sternenhoch vyděšen, ale nejen proto, že se mu zjeví poprvé od své smrti Helga, ale i proto, že jej slepý třináctý pokoj vždy plnil mystickým strachem. Už při odchodu ze sálu líčí Sternenhoch divný pocit, jaký se člověka zmocní, když se vzdaluje od osilně zářícího sálu. (Klíma, 2010, s. 42-43) Prostor tu opět zažívá postava Sternenhocha a opět je to pro něj zážitek nepřijemný, až děsivý.

Pokud se v narativu vyskytne nějaká dobře známá, až stereotypní kombinace místa a události, které se na tom konkrétním místě dějí, můžeme mluvit o toposu. (Bal, 2009, s. 141) Za takto stereotypní kombinaci lze považovat např. vyznání lásky při svitu měsíce na balkonu, nebo strašidelné zjevení mezi ruinami nějaké staré stavby. (Bal, 2009, s. 141) Kombinaci zjevení přízraku v třinácté komnatě, nebo uvězněné ženy ve věži můžeme také považovat za topos.

Prostor věže v *Utrpení knížete Sternenhocha* je tedy zástupcem toposu věže. U něj se trochu déle ve své analýze prostoru zastavíme, jelikož se ve věži odehrávají dvě ze tří¹⁴² nejzásadnějších událostí fabule *Utrpení knížete Sternenhocha*, kterými jsou Helžina smrt a poslední setkání Sternenhocha a Helgy.

Věž bývala chápána jako místo, v němž se setkávají průsečíky dvou, případně tří vesmírných oblastí, nebe a země, či nebe, země a pekla. (Hodrová, 1997, s. 200) Až tradice biblických textů, v nichž nalezneme mýtus o zničení babylonské věže jako symbolu pýchy změnil věž ze symbolu posvátného místa na pouhý nepravý příbytek. (Hodrová, 1997, s. 200) Ve středověké gotice se pak vrací silný rituální význam tohoto místa díky věžím gotických katedrál. (Hodrová, 1997, s. 201) Věž středověkého hradu bývá zase často vězením urozených žen a princezen, a to nejen v gotickém románu 18. století, ale i v pohádkách. Jako vězení funguje věž často i v období romantismu, což souviselo se zvýrazněním motivu odloučenosti a

142 Třetí zásadní událostí je odhalení Helžiny nevěry. Tyto tři události na sebe i logicky navazují.

izolovanosti, s koncem 19. století pak začaly u tohoto toposu silněji vystupovat již dříve přítomné rysy hrůzy. (Hodrová, 1997, s. 204)

Máme-li toto na paměti, chápeme pak, proč Sternenhoch zavírá Helgu zrovna do věže, kde nakonec dojde i k jejich poslednímu Sternenhochem vyblouzněnému setkání, kdy se spolu s Helgou konečně smíří, Sternenhoch je vysvobozen ze své nízké pozemské existence a Helga konečně vítězí v boji proti své černé nenávisti, čímž vysvobodí svou duši. (Klíma, 2010, s. 147-154) I zde byla věž Helze nejprve vězením, aby se později tato věž stala místem hrůzy, ale i bodem, kde se střetávají různé dimenze.

Třetím podrobnějším popisem prostoru je popis kotliny na pahorku, kde se Helga schází se svým milencem, ten je opět podáván Sternenhochovým pohledem. (Klíma, 2010, s. 23) Od ostatních dvou se ale liší absencí obvyklých¹⁴³ strašidelných prvků, jako je hladomorna starého hradu, (Klíma, 2010, s. 49) nebo třináctá komnata, kam vstupuje Sternenhoch kolem půlnoci, (Klíma, 2010, s. 43) ale i přesto tento prostor zakouší Sternenhoch nepříjemným způsobem, protože je na pahorku schovaný mezi kamením, kde je mu dlouhá chvíle, zima, začíná se bát a stísněný prostor mezi kamením mu připadá jako svěrací kazajka. (Klíma, 2010, s. 23)

Ukázali jsme, že prostor obvykle není podrobněji líčen, a pokud už k takovému líčení dojde, koresponduje vzájemně se Sternenhochovými negativními vjemy a emocemi, mezi něž patří především strach. Tento vztah prostoru a emocí lze ale definovat i jinak a zdůraznit, že prostor je pro postavu Sternenhocha děsivý, protože ho takovým činí jeho emoce. Toto chápání zobrazení prostoru v *Utrpení knížete Sternenhocha* by bylo pak v souladu s Klímovým vyjádřením ve *Světě jako vědomí a nic*, že výrok: zevní svět je můj duševní stav, je právě tak pravdivý, jako že dvakrát dva jsou čtyři. (Klíma, 2017, s. 25)

Obdobně, ne však naprosto identicky v *Utrpení knížete Sternenhocha* působí i líčení přírodních úkazů, které se v příběhu objevuje a doprovází i dvě pro příběh důležité události, kterými jsou Helzino vržení do hladomorny a setkání Sternenhocha s Helgou na stejném místě o rok později. Líčení obou událostí odehrávajících se na stejném místě doprovází stejná kulisa náhle přicházející bouřky. (Klíma, 2010, s. 56, s. 144)

Rozdíl mezi vnitřními prostory, které nejsou líčeny tak často jako přírodní úkazy, je hlavně ten, že nachází-li se postava Sternenhocha v nějakém jím popisovaném uzavřeném prostoru, ať je to hrad, nebo jeho improvizovaná skryš z kamení, připadá mu nepříjemný. Naopak ve vnějších prostorech není negativní prožitek pravidlem, a tak se Sternenhoch ve svém

¹⁴³ Staré hradu, hladomorny, hodiny odbíjející půlnoc, třinácté komnaty nalezneme v různých strašidelných příbězích, jako jsou např. již zmíněné gotické romány, ale i v pohádkách, z nich je notoricky známá třináctá komnata, jež bývá obvykle zapovězená.

zámeckém parku těší z blahé jarní nálady (Klíma, 2010, s. 77) a jindy ze smějícího se slunce. (Klíma, 2010, s. 97) Obvykle však převažují negativní prožitky i u venkovních prostorů a přírody. Hvězdná noc je pro Sternenhocha příšerná, (Klíma, 2010, s. 43) později zase líčí jeden z příšerně kouzelných zimních dnů, kdy příroda mrtvá a přece živá budí dojem galvanizované mrtvoly, (Klíma, 2010, s. 45) nebo děsivě krvavé červánky. (Klíma, 2010, s. 98) Hlavními prožitky, které buď Sternenhoch zakouší ve spojitosti s prostorem, nebo mu jeho subjektivní zevní svět vytvářejí, tedy zůstávají strach, hrůza, nebo stísněnost.

Prostor líčí i postava Helgy, ovšem jen jednou v celém textu. Když poprvé se Sternenhochem promlouvá po své smrti, ptá se, co se s ní stalo onoho 19. srpna a začne mu popisovat prostor, který Sternenhoch pochopí jako prostor pekla.

Helga začne svou promluvu tím, že řekne, že se jí neustále střídají dva čtyřicet hodin trvající sny¹⁴⁴, z nichž jeden se odehrává v malém sklepení¹⁴⁵ osvětleném lucernou, kde kolem ní leží ztrouchnivělé kosti. (Klíma, 2010, s. 78) Druhý její sen se odehrává v nesmírné budově prosvícené červenými plameny, které v ní hoří. (Klíma, 2010, s. 79-80) Rudá budova, do níž je Helga vržena podivným uragánem, má tvar pravidelné krychle a má spoustu místností a pater. (Klíma, 2010, s. 80) Helga musí projít všemi místnostmi ve všech patrech, v součtu jejich přesně osm set, v každé z místností je pro ni připraveno jiné mučení, a to od útrap fyzických, až po týrání zcela metafyzické. (Klíma, 2010, s. 80) I tento popis prostoru zmiňuje Hodrová a upozorňuje právě na smazávání hranic mezi smrtí, snem a nakonec i životem. (Hodrová, 1997, s. 205)

Když ustoupíme na okamžik o něco dál od zkoumání detailů času a prostoru *Utrpení knížete Sternenhocha* a podíváme se na časoprostorové ukotvení tohoto narativu v jeho celku, zjistíme, že je dvojaké. Zcela fiktivní narativ je zasazen do Německa přelomu 19. a 20. století a fiktivní postava knížete Sternenhocha se přesunuje z fiktivního hradu a zámku do Berlína, který ovšem v příběhu není nijak líčen, je pouze vícekrát¹⁴⁶ jmenován jako místo Sternenhochových útěků, na kterém se kníže snaží vypořádat se se svými halucinacemi hýřením na večírcích, kde se kolem něj míhají i, z hlediska jejich vlivu na fabuli, bezvýznamné postavy nesoucí jména skutečných historických osobností. Ty ovšem z hlediska jejich nezasahování do fabule nelze chápat jako opravdové postavy, ale jen jako zpřesnění časoprostorového ukotvení. Činíme tak v souladu se Seymourem Chatmanem, který na

144 Postava, jež zemřela, ale neví o tom a balancuje mezi nejrůznějšími podivnými sny, se vyskytuje i v jiném Klímově prozaickém textu, a to v povídce *Jak bude po smrti*. (Klíma, 2002, s. 125-146)

145 Helga neví o hladomorně ve věži hradu, protože do ní vedou tajná dvířka za skříní v modrém pokoji. (Klíma, 2010, s. 49)

146 Zmínky o Sternenhochových útěcích do Berlína najdeme např. zde: Klíma, 2010, s. 97-98, nebo Klíma, 2010, s. 135

základě několika kritérií, biologického (zda je aktér, u něhož váháme, zda je, či není postavou antropomorfní¹⁴⁷, nebo není), kritéria totožnosti (zda má aktér, u něhož váháme, zda je postavou jméno¹⁴⁸, nebo ne) a konečně kritéria důležitosti¹⁴⁹ vůči osnově děje, elementy v narativu, které z pohledu těchto právě jmenovaných kritérií nemůžeme považovat za postavy, nazývá statisty¹⁵⁰ a řadí je právě k prostředí. (Chatman, 2008, s. 144-151)

147 I pro Mieke Bal postavy obvykle připomínají lidské bytosti. (Bal, 2009, s. 112)

148 V *Utrpení knížete Sternenhocha* se vyskytuje postava, která nemá vlastní jméno, Helžin milenec. Toto kritérium tedy zřejmě není zcela rozhodující.

149 Právě Chatmanovo kritérium důležitosti vůči osnově děje pro nás bylo rozhodující.

150 Mezi tyto statisty se tak dostávají osobnosti jako Kuno von Moltke i Philipp zu Eulenburg, kteří oba figurovali v tzv. Harden-Eulenburgově aféře (tou se zabýval např. historik Norman Domeier z univerzity ve Stuttgartu, seznam jeho prací nejen na toto téma dostupný z: <https://www.hi.uni-stuttgart.de/institut/team/Domeier>). Zobrazení Wilhelma II. můžeme naopak klasifikovat už jako postavu na základě celkem dlouhé scény, v níž trápí Sternenhocha svým posměchem na jeho adresu, (Klíma, 2010, s. 86-96) vzhledem k tomu, že tento výjev ale není nijak důležitým pro vývoj fabule *Utrpení knížete Sternenhocha*, nebyla tato postava blížeji analyzována. Klímův výběr právě těchto historických postav by ale mohl poukazovat na určitou skrytou satiru, což si zde ale netroufáme tvrdit, protože rozhodnutí o této věci by si zasloužilo delší samostatnou analýzu, která by ovšem byla už zcela vzdálená našemu naratologickému hledisku.

9. Závěr

Tato diplomová práce se pokusila o naratologický rozbor textu českého spisovatele a filozofa Ladislava Klímy *Utrpení knížete Sternenhocha*. Tomuto rozboru předcházelo nejprve krátké představení naratologie jako metody zkoumání, kterou jsme se rozhodli na Klímův text aplikovat. V tomto ohledu pro nás byla hlavním metodologickým vodítkem naratologie podle Mieke Bal.

Potom jsme se před začátkem plánovaného naratologického rozboru pustili ještě do stručného představení okolností vzniku a prvního vydání *Utrpení knížete Sternenhocha*, do zmapování dobové recepce a zmínili jsme i jeho adaptace. Toto dílo Klíma opakovaně přepracovával a proti svému přesvědčení, které nebylo zrovna nakloněno publikování, usiloval o jeho vydání. *Utrpení knížete Sternenhocha* nakonec v roce 1928 poprvé vyšlo a i navzdory příběhu, který by mohl působit skandálně, byly o něm napsány a uveřejněny jen dvě recenze. První od Paula Eisnera a druhá z pera Jana Münzera. Obě se sice o *Utrpení knížete Sternenhocha* vyjadřovaly pochvalně, ale text i přesto celkem v tichosti zapadl. Z umělců na něj reagoval jen přítel Ladislava Klímy básník Otokar Březina, jenž jej ale odsoudil jako chorobnou knihu. Na základě těchto reakcí můžeme tvrdit, že dobový ohlas Klímova textu nebyl nijak velký. Co se frekvence vydávání textu týče, *Utrpení knížete Sternenhocha* čekalo na své další vydání až do roku 1990, přestože o Klímovy texty byl, i přes jejich zákaz po roce 1948, zájem, a to zejména v 60. letech 20. století v okruhu umělců českého undergroundu. Za posledních třicet let se dílo ale dočkalo tří adaptací, a to filmové, divadelní i operní, což nasvědčuje tomu, že se rozšířilo povědomí o tomto textu a že je atraktivní pro některé současné tvůrce, jelikož se ho rozhodli nově zpracovat.

Naratologickému rozboru jsme nejprve podrobili postavy, které se ukázaly jako nejdůležitější pro vývoj fabule. Těmito postavami jsou kníže Sternenhoch, Helga a její milenec. Z hlediska míry vlivu na vývoj fabule je nejzásadnější postavou Helga. Dále se ukázalo, že charakteristiky všech tří těchto postav jsou značně prchavé, protože jsou popisovány ostatními postavami příběhu, a to vždy z jejich subjektivních úhlů pohledu. Kdo zrovna zaujímá právě rozhodující úhel pohledu se navíc mění, a to zejména v okamžicích zásadních zlomů ve fabuli.

Tento jev, kdy jsou elementy narativu nahlíženy z různých úhlů pohledu, se nazývá fokalizace a podle naratoložky Mieke Bal je přítomná v každém, i historickém, narativu. Fokalizace je tedy nezbytným prvkem všech narativů, ovšem v *Utrpení knížete Sternenhocha* je s ní nakládáno s takovou intenzitou, že se práce s touto složkou narativu stává signifikantní pro celkové vyznění tohoto díla.

Další rozbor, tentokrát zaměřený na instanci vypravěče, se neobešel bez toho, aniž bychom se nejprve věnovali předmluvě textu. Ta se nám zdála z počátku problematická, protože v sobě spojuje fikci nalezeného rukopisu na jedné straně, na straně druhé ale tento nalezený text zpochybňuje jako nedůvěryhodný. Dále také avizuje různé zásahy do nalezeného textu, k němuž se vztahuje. Až díky *Paratextům* Gérarda Genetta, kde se autor zabýval i různými fiktivními předmluvami, jsme zjistili, jak předmluvu *Utrpení knížete Sternenhocha* chápat, že v jejím případě se jedná také o fiktivní předmluvu, jejíž odmítavé stanovisko ke snaze o umělecké ztvárnění reality je v souladu s celým následujícím textem, který je přesně podle tohoto odmítnutí objektivitu koncipovaný.

Srovnáním předmluvy a zejména úvodu poslední části textu *Utrpení knížete Sternenhocha* jsme zjistili, že i v této poslední části textu vystupuje stejný subjekt jako v předmluvě, ale tentokrát v roli externího vypravěče. Tento poznatek jsme vyvodili na základě přítomnosti další nenarativní promluvy, která se opět vztahuje k nedůvěře ve schopnost uměleckého ztvárnění reality, a také podle formálního znaku, kterým je s předmlouvou shodné užití autorského plurálu.

V závěrečné části textu *Utrpení knížete Sternenhocha* příběh vypráví externí vypravěč, tedy takový, jenž není vázán k žádné postavě. Příběh je ale fokalizovaný postavou Sternenhocha, takže události jsou viděny jeho očima. Fokalizace tuto postavu opouští jen chvílemi, a to obvykle proto, aby externí vypravěč mohl doplnit nějaké informace, které postave Sternenhocha nemohou být dostupné. Schopnost fokalizace v momentu, kdy do hladomorny, kde se poslední část příběhu odehrává, vstoupí skupinka lidí tvořená Sternenhochovými příbuznými, sluhy a lékaři, opouští Sternenhocha a přesouvá se právě ke skupině nově přichozích, aby externí vypravěč mohl zprostředkovat děsivý a šokující pohled, který se těmto aktérům naskytl. Takto přesunutá fokalizace má zásadní vliv na estetické vyznění závěru příběhu, který se z vyobrazení smíření duší Sternenhocha a Helgy mění v odpudivý akt soulože s mrtvolou.

Ostatní dvě části textu *Utrpení knížete Sternenhocha*, které závěru předcházejí, ale my jsme je analyzovali až po již zmíněném závěru, a to kvůli jeho propojení s předmlouvou skrze subjekt vypravěče, jsou vystavěny trochu jinak. Hlavním rozdílem je, že mají jiný typ vypravěče, kterým je vypravěč spojený s postavou knížete Sternenhocha. Objektem jeho vyprávění je on sám. V první části textu, v níž Sternenhoch vypráví, se občas objevují nenarativní komentáře předpovídající Sternenhochovu neblahou budoucnost. Pokud jsou koncipovány jako otázka, pak je chápeme jako předtuchy knížete, jehož nitro (emoce, myšlenky, pocity, smyslové vjemy) je nám plně odhaleno. Pokud jsou ve formách vět oznamovacích, vnímáme je jako

avizované zásahy nálezce deníku, protože Sternenhoch jako postava příběhu nemůže znát svoji budoucnost předem.

Sternenhoch je i v těchto dvou částech textu, z nichž druhá je ve formě deníkových zápisků knížete, obdařen schopností fokalizace po většinu příběhu, takže jsou nám události, stejně jako to platilo pro postavy, obvykle prezentovány z jeho úhlu pohledu. To má pak pro prezentaci událostí za následek hlavně vznik jedné výrazné anachronie způsobené Sternenhochovým strachem z prozrazení, že zabil Helgu.

Dalším důsledkem Sternenhochovy schopnosti fokalizace a faktu, že se v jeho případě jedná o vypravěče spojeného s postavou je, že nemůže vyličit, co se dělo s Helgou po jeho odchodu z hladomorny. Tato událost je tedy v příběhu vylíčena třikrát, a to jednou fokalizována Sternenhochem a pak ještě dvakrát fokalizovaná Helgou, respektive jejím preludem, ovšem vždy s protikladným významem (v prvním líčení události Helga zemře, ve druhém se jí podaří uprchnout). Helžina smrt v hladomorně je tedy definitivně potvrzena až externím vypravěčem v závěrečné části textu, ačkoliv tento vypravěč sám přidává subjektivní komentář ohledně příčiny této smrti.

Nejdelší část Sternenhochových deníkových zápisků zaujímá jeho líčení halucinací, které dokládají jeho postupující šílenství. Sternenhochovy halucinace se stávají komplexnějšími a od těch počátečních, v nichž se mu Helga prostě jen zjevovala, se liší nejen svou délkou, ale i tím, že v nich s Helgou začíná komunikovat. Helžin vzhled a promluvy v těchto halucinacích pak často odrážejí, jakým způsobem o Helze zrovna přemýšlí, zda se jí spíše bojí, nebo ji spíše lituje, zda věří, že je mrtvá, nebo si spíše namlouvá, že z hladomorny uprchla.

Tato část naratologického rozboru ukázala, že nejen postavy, ale i události příběhu jsou popisovány z těchto různých úhlů pohledu, protože ani jeden ze dvou vypravěčů, které jsme v příběhu identifikovali, nefunguje jako autorita, která by poskytovala nějaké spolehlivé a ucelené informace o světě narativu, a to proto, že ten svázaný s postavou je omezen svým vnímáním a některé události, u nichž nebyl přítomen líčit nemůže, zatímco ten externí nemá o takové líčení zájem, protože je k němu nedůvěřivý na základě svých ideologických postojů.

Toto zjištění nás přivedlo k několika závěrům. Prvním je závěr, že v *Utrpení knížete Sternenhocha* se velice často pracuje právě s fokalizací, která pak zásadním způsobem určuje celkový estetický dojem z narativu. Druhým je poznání, že v *Utrpení knížete Sternenhocha* lze rozpoznat dva z několika rysů moderních narativů, jak je definoval Erich Auerbach. Prvním z těchto rysů je v případě *Utrpení knížete Sternenhocha* absence vypravěče jako zaručovatele určitosti, nebo pravdivosti informací o elementech příběhu. Druhým z nich je, že jsou elementy příběhu zprostředkovávány jednotlivými subjekty, které se navíc při tomto

zprostředkovávání střídají, čímž vzniká pluralita pohledů a názorů na takto ztvárněný svět obsažený v narativu.

Mnohotvárnost vnímání světa a subjektivita jeho zobrazování přítomná v *Utrpení knížete Sternenhocha* je v souladu s filozofií Ladislava Klímy, která byla veskrze subjektivistická. Srovnáním jednotlivých textových pasáží *Utrpení knížete Sternenhocha* s Klímovými filozofickými texty obsaženými v jeho prvotině *Svět jako vědomí a nic* a v *Traktátech a diktátech* jsme došli k závěru, že způsob vyprávění, jenž jsme v narativu *Utrpení knížete Sternenhocha* identifikovali může být dobře podložen myšlenkovými východisky Klímova subjektivismu, a to zejména v otázkách odmítnutí honby za objektivní pravdou a v přesvědčení, že zevní svět je pouze duševním stavem jedince. Idea vlivu duševního rozpoložení individua na jeho okolní svět je pak v *Utrpení knížete Sternenhocha* demonstrována asi nejzřetelněji v provázanosti Sternenhochových emocí a jeho prožívání prostoru, v němž se pohybuje. Náš rozbor se tedy shoduje s myšlenkou Jindřicha Chalupeckého, který smysl Klímova díla viděl ve spojení jak jeho díla filozofického, tak i básnického.

V poslední části této práce jsme se věnovali naratologickému rozboru času a prostoru v *Utrpení knížete Sternenhocha*. Zjistili jsme, že čas je definován velice přesně, čemuž napomáhá, kromě četných časových údajů v první a poslední části textu, i forma deníkových zápisků, které jsou opatřeny přesnými daty. Celý příběh je pak vyličením zhruba sedmi let a pomocí času se vyjadřuje i osudná nevyhnutelnost strašlivému konci, kterou Sternenhoch v průběhu příběhu cítí, protože jeho poslední setkání s Helgou nastává přesně rok poté, co on rozhodl o jejím osudu tím, že ji spoutanou zavřel do hladomorny.

Věnovali jsme se také anachronii způsobené Sternenhochovým počátečním odmítáním vylíčit vraždu Helgy. Z čistě naratologického pohledu tyto anachronie způsobují odchylky posloupnosti líčení událostí příběhu a jejich přirozeného chronologického sledu ve fabuli. Pro *Utrpení knížete Sternenhocha* je tato anachronie důležitá, protože se týká jedné z nejzásadnějších událostí fabule.

Rozbor prostoru zase ukázal, že prostor obvykle není líčen příliš často, ale pokud k takovému líčení dojde, je to líčení fokalizované postavou Sternenhocha, jen jednou Helgou přinášející svůj popis pekla jako obrovské rudé budovy. Sternenhoch prostor prožívá a ten pro něj zase nabývá podoby v závislosti na jeho duševním rozpoložení, které je ale většinou poznamenané negativními emocemi. Prostor v *Utrpení knížete Sternenhocha* tedy nejvíce naplňuje subjektivistickou premisu Klímovy filozofie, že vnější svět je jen duševním stavem individua. Toto vesměs děsivé prostředí obsahuje i mnohá kliše a rozpoznáme v něm i jeden konkrétní

topos, a to topos věže, která na sebe bere nejen podobu místa, kde se střetávají různé dimenze vesmíru, ale i místa, které skrývá hrůzné tajemství v podobě uvězněné a později i mrtvé ženy. Prostor je v *Utrpení knížete Sternenhocha* vyobrazen silně subjektivně, ale topos věže je tu posilován, nikoliv narušován, i anachronie, jimiž je manipulováno s chronologickým sledem událostí fabule, je v narativech velmi častým úkazem.

Tento naratologický rozbor ukázal, že v *Utrpení knížete Sternenhocha* hraje velmi důležitou roli fokalizace, která se podílí i na vytváření dvou moderních postupů, na které jsme během rozboru narazili, tím vzniká v textu neurčitost vyznění některých jeho událostí a otevírá se prostor pro různá subjektivní čtení a chápání tohoto textu. Domníváme se, že toto je důvod, proč v posledních letech vzrostlo povědomí o tomto textu a proč v posledních letech bylo inspirací pro nová umělecká zpracování. Toto dílo tak může zůstat živé i v 21. století.

Seznam literatury

Primární literatura:

- KLÍMA, Ladislav. *Český román*. 1. vydání. Praha: Torst, 2019.
- KLÍMA, Ladislav. *Dios*. 1. vydání. Praha: Pražská imaginace, 1990.
- KLÍMA, Ladislav. *Sebrané spisy IV. Velký román*. 1. vydání. Praha: Torst, 1996.
- KLÍMA, Ladislav. *Slavná Nemesis*. 5. vydání. Praha: Volvox Globator, 2002.
- KLÍMA, Ladislav. *Utrpení knížete Sternenhocha*. 6. vydání. Praha: Mat'a, 2010.

Sekundární literatura:

- AUERBACH, Erich. *Mimésis*. 2. vydání. Praha: Mladá Fronta, 1998.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 3. vydání. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- BEAUVOIR, Simone de. History. In: *The Second Sex*. 2. vydání. New York: Vintage Books, 2010, s. 95-191.
- BEDNÁŘ, Kamil, 1937. Proč se mlčí? *Rozhledy*. Roč. 6, č. 5, s. 36.
- BOOTH, C. Wayne, 2007. Typy vyprávění. *Aluze*, č. 2, roč. 10, s. 42-51.
- EISNER, Paul. Der Roman des Philosophen. *Prager Presse* [online]. Praha: Orbis. 8. 7. 1928, roč. 7, č. 188, s. 8. [cit. 27. 2. 2020]. Dostupné z: www.digitalniknihovna.cz/nm/view/uuid:fb621c2d-4db9-4f05-baf9-236329b75361?page=uuid:abc4fd04-dc8a-11e6-b9c0-005056ba013a
- GENETTE, Gérard. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. 1. vydání. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GENETTE, Gérard, 2003. Rozprava o vyprávění. *Česká literatura*, č. 51, s. 302-327.
- GENETTE, Gérard, 2003. Rozprava o vyprávění. *Česká literatura*, č. 51, s. 470-495.
- HEFTRICH, Urs. *Nietzsche v Čechách*. 1. vydání. Praha: Hynek, 1999.
- HECZKOVÁ, Libuše. *Píšíci Minervy. Vybrané kapitoly z dějin české literární kritiky*. 1. vydání. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2009.
- HODROVÁ, Daniela. Příběhy věže. In: HODROVÁ, Daniela, HRBATA, Zdeněk, KUBÍNOVÁ, Marie, MACURA, Vladimír. *Poetika míst*. 1. vydání. Praha: H&H, 1997, s. 199-216.
- HORNÁT, Jaroslav (ed.). *Anglický gotický román*. 1. vydání. Praha: Odeon, 1970.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Ladislav Klíma. In: *Expresionisté*. 1. vydání. Praha: Torst, 1992, s. 137-172.

- CHALUPNÝ, Emanuel. Ladislav Klíma. In: *Dopisy a výroky Otokara Březiny*. 1. vydání. Praha: František Borový, 1931, s. 175-180.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vydání. Brno: Host, 2008.
- KLÍMA, Ladislav. *Sebrané spisy II. Hominibus*. 1. vydání. Praha: Torst, 2006.
- KLÍMA, Ladislav. *Sebrané spisy I. Mea*. 1. vydání. Praha: Torst, 2005.
- KLÍMA, Ladislav. *Sebrané spisy III. Svět atd.* 1. vydání. Praha: Torst, 2017.
- KROMIŠ, Miroslav. *Bibliografie Ladislava Klímy* [online]. Lege artis na webu. Poslední revize 14. 8. 2019 [cit. 28. 2. 2020]. Dostupné z: lege.cz/klima.htm
- KŘÍŽ, Michal. Tvorba jako mystifikace. In: GILK, Erik, HRABAL, Jiří (eds.). *Věčnost není dřevá kapsa, aby se z ní něco ztratilo*. Olomouc: Aluze, 2010, s. 29-34.
- KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří, BÍLEK, Petr A. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. 1. vydání. Praha: Dauphin, 2013.
- LAURETIS, Teresa de. Desire in Narrative. In: *Alice doesn't*. 1. vydání. Bloomington: Indiana University Press, 1984, s. 103-157.
- MACHOVEC, Martin. Ohlasy literárního a filozofického díla Ladislava Klímy v životě a tvorbě českých undergroundových autorů. In: GILK, Erik, HRABAL, Jiří (eds.). *Věčnost není dřevá kapsa, aby se z ní něco ztratilo*. Olomouc: Aluze, 2010, s. 8-13.
- MÜNZER, Jan, 1928. Ladislav Klíma: Utrpení knížete Sternenhocha. *Naše doba*. Roč. 35, č. 10, s. 643-644.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra* [online]. Městská knihovna Praha. Verze 1.0 z 5. 5. 2011 [cit. 20. 4. 2020]. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/40/49/81/tak_pravil_zarathustra.pdf
- PLATÓN. Kniha desátá. In: *Ústava*. 3. vydání. Praha: OIKOYMENH, 2001, s. 305-336.
- RICOEUR, Paul. Hry s časem. In: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. 1. vydání. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 96-155.
- ŠALDA, Xaver, František. Filosof - básník. In: *Časové i nadčasové*. 1. vydání. Praha: Melantrich, 1936, s. 434-438.
- TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. vydání. Praha: Karolinum, 2010.
- ZUMR, Josef, 1989. Ladislav Klíma - filozof - básník - dramatik. *Dramatické umění* 89. Sv. 1, s. 136-140.